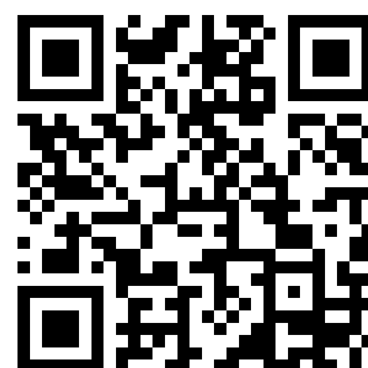
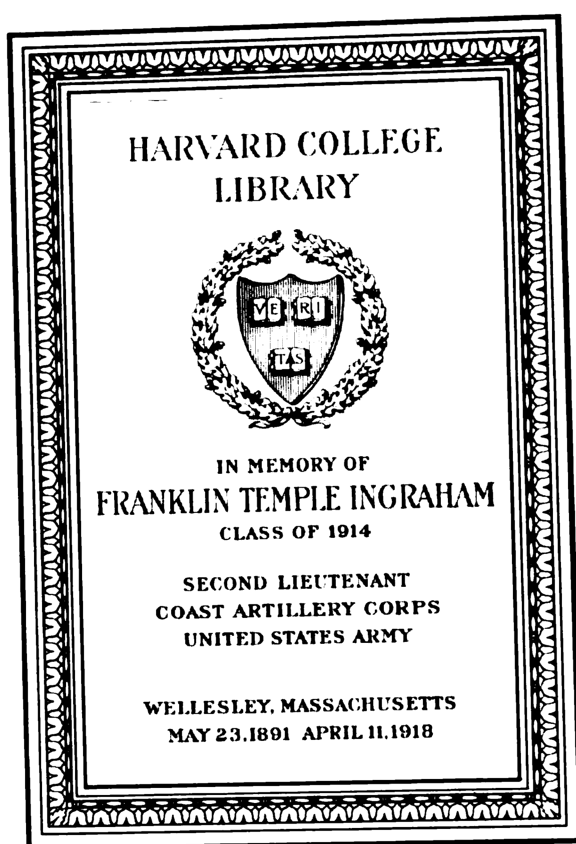



HARVARD COLLEGE
LIBRARY
VE RI
TAS
IN MEMORY OF
FRANKLIN TEMPLE INGRAHAM
CLASS OF 1914
SECOND LIEUTENANT
COAST ARTILLERY CORPS
UNITED STATES ARMY
WELLESLEY, MASSACHUSETTS
MAY 23, 1891 APRIL 11, 1918

LA RENAISSANCE.



HUITIÈME ANNÉE.

LA RENAISSANCE

Chronique

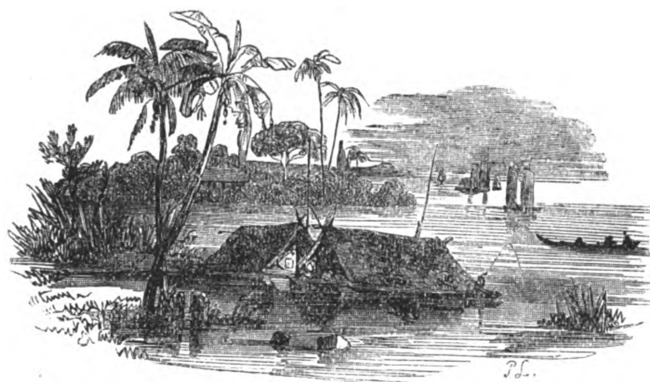
DES BEAUX-ARTS, DE LA LITTÉRATURE,

EF

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

DE LA BELGIQUE.

PULIÉE PAR LES SOINS DE L'ASSOCIATION NATIONALE ET DE LA SOCIÉTÉ BELGE POUR LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES.



BRUXELLES,

IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS. — GÉRANT, A. DE WASME,

PLACE DU GRAND SABLON, N° 11.

1846-1847.

LA RENAISSANCE,

CHRONIQUE

DES BEAUX-ARTS ET DE LA LITTÉRATURE.

LES

JOURNAUX D'ART A PARIS

ET

LES FEUILLETONS ARTISTIQUES DES FEUILLES POLITIQUES.

Actualités. — Souvenirs. — Révélations.

SOMMAIRE. — *Histoire physiologique de chacun d'eux. — Le Journal des Artistes. — Le Journal des Beaux-Arts. — L'Artiste. — La Gazette universelle des Beaux-Arts. — Le Bulletin de l'Alliance des arts. — Feu le Bulletin de l'Ami des arts. — Le Moniteur des Arts. — L'Art moderne. — Les Débats. — La Presse. — Le National. — Le Constitutionnel. — Le Globe-Époque. — Conseils à l'école belge, à propos des boutades de quelques-uns de ces journaux.*

L'histoire intime de la presse artistique française est une des choses les plus curieuses à étudier et à suivre dans ses métamorphoses et dans ses développements. Il y a là matière à bon nombre de chapitres, et de beaux épis à glaner pour un collecteur d'*actualités*.

Comme il arrive souvent à nos artistes belges d'envoyer leurs œuvres aux expositions annuelles du Louvre et de subir les coups de fouet de la critique parisienne, nous croyons devoir les édifier ici sur la valeur morale de chacune des feuilles qui prétendent représenter l'opinion publique en France et sur la valeur capacitaire des individualités qui les dirigent.

Ainsi, en dehors des grands journaux politiques qui tiennent boutique ouverte de feuilletons artistiques au moment de l'exposition, il y a dans la capitale du monde civilisé, une dizaine de feuilles *spéciales,* qui se vouent exclusivement à la défense et aux intérêts de l'art. Quand nous disons *aux intérêts,* c'est par pure politesse. Le mot est honnête et c'est tout ce que nous voulons. Pour la majorité, c'est une affaire de boutique, c'est du commerce.

Ces feuilles s'appellent :

Le *Journal des Artistes.*

Le *Journal des Beaux-Arts.*

L'*Artiste — Revue de Paris.*

La *Gazette universelle des Beaux-Arts.*

Le *Bulletin de l'Alliance des arts.*

Le *Bulletin de l'Ami des Arts.*

Le *Moniteur des arts.*

L'*Art moderne — journal inédit.*

En voilà huit. C'est justement six de trop pour qu'ils puissent être utiles à quelque chose. Bien loin de là, toutes ces feuilles, obligées de vivre au jour le jour pour se soutenir se nuisent entre elles, se contredisent, s'entre-jalousent, s'entre-dévorent et finissent par s'absorber les unes les autres. Aussi, les voit-on naître et mourir, changer de propriétaires, de format et d'opinion à toutes les saisons de l'année. C'est une métamorphose perpétuelle. Nons pourrions même dire de quelques-unes, que c'est une *métempsycose* véritable, attendu que, dans leur transformation, elles tournent à la bête d'une manière pyramidale. Mais, pas de personnalités offensantes, passons à la dissection.

A tout seigneur, tout honneur. Le *Journal des Artistes* étant le plus ancien, nous lui devons le respect. Salut donc au *Journal des Artistes!* Ce qu'il a de bon pour lui, c'est qu'il n'est pas seulement le plus ancien, il est aussi le meilleur; nous voulons dire, le plus sensé dans sa manière de voir, le plus ferme dans sa critique, le plus précieux par son initiative. Il a des cheveux blancs, à la vérité, il a même le crâne un peu dénudé; mais en revanche, il a les idées les plus touffues, le front le plus élevé, la main la plus vigoureuse. C'est un homme enfin, et c'est de la critique qui raisonne et qui discute. Voici son histoire en quelques mots.

Le *Journal des Artistes* fut fondé en 1826 par M. Guyot-De Fère, sous le nom de *Mémorial* — je crois. — Il était presque purement anecdotique. Plus tard, M. Charles Farcy, connu par des travaux archéologiques importants sur le Mexique, entra dans sa rédaction. Ce fut alors qu'il se fit le champion des idées impérialistes à l'encontre des idées *romantiques* qui éclatèrent de toutes parts après la révolution de juillet 1830. Chaque semaine le *Journal des Artistes* composait régulièrement une tirade contre MM. Victor Hugo et Eugène Delacroix. Quand ce bon M. Farcy n'avait pas fait sa tartine homicide, il ne dormait pas. Cela n'a pas empêché M. Delacroix d'être un des premiers coloristes de l'école, et M. Victor Hugo de devenir un des premiers penseurs du monde. Fatigué de se mesurer à des colosses de cette taille, M. Farcy céda sa plume classique à M. Etienne Huart de l'île Bourbon et il entra dans la rédaction accidentelle du *Journal des Débats.*

M. Etienne Huart était déjà connu des lecteurs du *Journal des Artistes,* comme ayant pris une part active à sa rédaction. Il y avait même déployé quelque talent, et de plus, il avait écrit un assez bon bouquin sur la restauration des anciens tableaux. Aujourd'hui, M. Huart, — qui était aussi un peu peintre, — a laissé le journalisme pour la lithographie et il s'est fait éditeur de musique. C'est depuis cette époque que le journal est passé aux mains de M. Delaunay, lequel l'a complètement changé, agrandi, régénéré.

Puisque le nom du premier fondateur du *Journal des Artistes* a été prononcé, il nous faut bien le suivre un instant, pour arriver à la création du *Journal des Beaux-Arts.*

En 1834 M. Guyot De Fère céda sa portion de propriété dans le *Journal des Artistes* à M. Farcy; mais comme M. Guyot possédait outre cela un *Annuaire*, il le transforma vite en journal d'art et fit une concurrence redoutable à son ancien associé. *Indè iræ*, et de là procès. Le *Journal des Beaux-Arts* n'en persiste pas moins à végéter depuis cetteépoque, maisc'est incontestablement le plus nul de tous les journaux artistiques de Paris. Pas d'idées, pas de style, pas de critique, pas de rédaction. C'est une compilation permanente des idées et de la rédaction des autres. Néanmoins, pour faire semblant de tenir sa place au soleil il a suivi le mouvement qui s'est manifesté dans la presse française depuis un an environ, et, du modeste in-octavo, il est passé au splendide in-quarto. Avant cela, ce n'était qu'un journal petitement mauvais; aujourd'hui, c'est un mauvais grand journal, dans toute l'acception du mot.

L'*Artiste — Revue de Paris,* — est maintenant le recueil le plus à la mode. Non pas qu'il soit le meilleur, mais parce qu'il est le plus cher, et qu'il est de bon ton en France d'avoir chez soi, sur la table de son salon, un journal de luxe au prix duquel tout le monde ne puisse pas atteindre. C'est, du reste, une feuille plutôt littéraire qu'artistique et parfaitement insignifiante sous le rapport de la critique.

Ce recueil fut fondé en 1830 par M. Ricourt, lequel y *but* une partie de sa fortune en l'honneur du romantisme échevelé. C'était le bon temps! — comme disaient à cette époque ces messieurs. — C'était alors, en effet, qu'y travaillaient MM. Decamps, Johannot, Roqueplan, Delacroix, Préault, Deveria, Celestin Nanteuil et Boulanger. Plus tard, M. Delaunay, dont nous avons déjà parlé, y mangea une somme assez ronde, et enfin aujourd'hui, l'*Artiste* est tombé entre les mains d'un poëte blond et rocaille par excellence, —M. Arsène Houssaye.

Ce nouveau Catulle est l'inventeur de l'*école du renouveau* et le champion le plus forcené des idées et des tableaux Pompadour. Il y a là, autour du nid de l'*Artiste,* une multitude de jeunes poéteraux qui ne vivent que d'eau claire et de belles chansons. Ils viennent hebdomadairement roucouler leurs tendres mélodies dans les vergers fleuris de leur rédacteur en chef. M. Arsène Houssaye est incontestablement et personnellement un homme de beaucoup de mérite, mais il s'entoure mal. Ce sont des jeunes hommes de 22 à 23 ans qui tiennent le sceptre de la critique; et bien qu'ils aient les mains trop débiles pour le porter, ils s'amusent néanmoins à traiter les MEMBRES DE L'INSTITUT de « *caducités haineuses,* et de *perruques pompeusement endormies dans leur vieillesse inactive.* »

Le rédacteur en chef de l'*Artiste,* nous le répétons, est un homme d'un fort beau talent poétique, mais il n'a pas les connaissances artistiques voulues pour exercer une influence salutaire sur l'art et sur la critique de son époque. Il juge l'art plutôt par instinct que par savoir. Ou bien, s'il y a sentiment chez lui, il est exprimé d'une manière fadasse, exclusive et décolletée. Être entier dans ses idées est déjà un malheur; mais être exclusif en fait d'art et d'école, c'est une infirmité. Watteau et Boucher sont les chefs de file de M. Arsène Houssaye; il a écrit des pages appétissantes et croustillantes sur les écoles de ces deux maîtres, sur leurs petits moutons et leurs petites bergères; aussi est-ce ce qui a fait dire fort spirituellement à M. Marc Fournier dans LE CORSAIRE : — « *C'est l'un de ces ingénieux amants de la nature, rêveurs couronnés de lierre et de pampres, que l'on rencontre couchés à l'ombre des charmilles, insoucieux des bruits humains.* » En un mot, M. Houssaye est d'une nature parfaitement idyllique. Si jamais j'avais à faire le portrait du rédacteur en chef de l'*Artiste — Revue de Paris* — je le peindrais comme Virgile nous a représenté feu Tityre : tenant une houlette à la main, et mollement étendu à l'ombre d'un hêtre — *sub tegmine fagi,* — enseignant aux forêts à répéter le nom de la belle Amaryllis.

« . . . . . . *tu, Tityre, lentus in umbra,*
Formosam resonare doces Amaryllida sylvas. »

« Heureux enfants, calmes songeurs! — continue encore M. Marc Fournier, en parlant des écoliers et de cette *école du renouveau,* — gardons-nous de les distraire; leur accord est charmant, leur œuvre est belle! c'est à eux, peut-être, que nous devrons une langue rajeunie, un sentiment plus pur, une palette plus riche. Laissez-les faire. Leur muse ainsi baignée aux ondes de Castalie, en va sortir éblouissante comme la Vénus antique! »

Voilà quels sont aujourd'hui la plupart des rédacteurs de l'*Artiste — Revue de Paris.* On croit entendre une foule de petits bergers d'Arcadie, moduler doucement, aux sons de leur flûte, des accords champêtres. Watteau, Boucher, Lancret, Vanloo et M. Natoire sont les dieux lares de ces demeures embaumées; MM. Chasseriau, Diaz, Delacroix et Théodore Rousseau en sont les génies incompris, et les membres de l'Académie ne sont que des « *perruques* » et de vieilles « *caducités haineuses* » parce qu'elles n'admirent, ni M. Théodore Rousseau, ni M. Diaz, ni M. Delacroix, ni M. Chasseriau.

Nous ne comprenons vraiment pas comment il se fait que M. Arsène Houssaye, qui est un homme d'esprit par excellence, donne dans tous ces travers; et nous comprenons encore moins comment il permet que son journal reste ainsi à la merci des opinions les plus flottantes et les plus contradictoires de la capitale.

Voilà, nous le répétons de nouveau, en quoi le *Journal des Artistes* lui est préférable et supérieur. C'est que sa rédaction est *une,* homogène, et faite plutôt au point de vue réel de l'art et des artistes, qu'au point de vue des gens du monde et de la camaraderie.

La *Gazette universelle des Beaux-Arts,* — qui s'appelait il y a un an, *les Beaux-Arts,* tout court — appartient à M. Curmer, le célèbre éditeur des *Français peints par eux-mêmes* et de cent autres livres remarquables. Elle est rédigée tacitement par un chef du bureau des beaux-arts au ministère de l'Intérieur, M. Ch. D.... On pourrait croire d'après cela, qu'étant à la source des nouvelles cette feuille doit être parfaitement renseignée; il n'en est rien. Elle donne comme neufs à ses lecteurs, des faits qui sont connus depuis le XVe siècle. C'est à elle que l'on doit la fameuse découverte du procédé *siccatif* de M. Delamarre.

M. Delamarre, jeune peintre de Saumur, — Maine-et-Loire — prit, l'année dernière, le coche de son pays et débarqua à Paris, possesseur d'un secret *qui empêchait la peinture à l'huile de sécher.* Notez bien que du temps des Van Eyck on cherchait déjà les moyens de faire sécher la peinture, de composer des *siccatifs,* et que cette découverte est, au contraire, l'un des plus beaux titres de gloire

du peintre brugeois *. L'artiste saumurois s'adressa donc à la *Gazette universelle des Beaux-Arts*. Son titre d'*universelle* lui valut sans doute la préférence. Celle-ci battit la grosse caisse, fit mousser la découverte et renvoya M. Delamarre à l'Institut. Ce corps savant nomma une commission. La *Société des Amis des Arts* en nomma une autre, et toutes les deux déclarèrent à l'unanimité que l'inventeur n'avait absolument rien inventé. *La Gazette* en fut donc pour ses frais d'éloquence, d'encre, de papier, et M. Delamarre pour sa découverte.

Un recueil périodique qui mérite de plus en plus les faveurs du public, c'est le *Bulletin de l'Alliance des arts*. Ce journal est savant, prodigieusement savant. Il s'occupe des arts un peu au point de *la vente*, mais ce n'est peut-être pas un mal. Il collige ainsi des matériaux pour l'histoire de l'art. Deux hommes de beaucoup de talent sont à la tête de cette publication mensuelle. L'un est le bibliophile Jacob — Paul Lacroix; — l'autre, M. Thoré, rédacteur de la chronique d'art au journal *le Constitutionnel*. Le premier est un antiquaire, un philologue et un bibliographe distingué; le second est un écrivain coloriste. Il se passionne peut-être un peu trop pour *l'école du renouveau* et les petits moutons de la *Revue de Paris*, mais enfin, c'est un critique barbifère éminent et un homme consciencieux dans toute l'acception du mot. M. Thoré est très-fort en connaissances calcographiques et xylographiques : et la preuve, c'est qu'il est venu enlever à la Flandre occidentale, — sans que la Belgique s'en aperçût, — la célèbre collection d'estampes anciennes de feu M. Delebecque de Gand. Cette collection renfermait des trésors aujourd'hui perdus pour le pays.

Le journal qui portait jadis le nom de *Bulletin de l'Ami des arts*, était l'arrière-boutique d'un magasin de tableaux qui perchait autrefois au *bazar Bonne-Nouvelle*. On vendait des allumettes chimiques au rez-de-chaussée, du café au premier, des tableaux et de la prose au second. La boutique, la prose et le journal appartenaient à M. Techener le bibliomane. Aujourd'hui ce journal s'est fondu dans le *Journal des Artistes*, lequel porte en second titre *Bulletin de l'Ami des arts*. Il lui fallait absolument cette transformation pour devenir quelque chose.

Quant au *Moniteur des Arts*, c'est une simple feuille de papier destinée à faire concurrence à la *Gazette universelle* de M. Curmer. Gide, le célèbre éditeur, est le propriétaire de cette feuille et M. *Nostradamus* Bareste en est le rédacteur en chef. M. Bareste est connu par une traduction d'Homère et par son *Almanach* plus ou moins prophétique. Ce journal pourra marcher.... si M. Gide veut y dépenser beaucoup d'argent.

Dernièrement nous avons été menacés de la création d'un nouveau journal, *l'Art moderne;* mais cette idée est restée à l'état de prospectus. M. Thoré *du Constitutionnel* et de *l'Alliance des Arts* en aurait été le rédacteur en chef. Comme les souscripteurs n'ont pas paru, le journal a jugé prudent d'en faire autant. Le *prospectus* disait cependant que « *le besoin s'en faisait généralement sentir*. »

Il nous reste maintenant à parler de trois ou quatre feuilles quotidiennes ayant une certaine influence, eu égard aux hommes qui tiennent la plume de la critique.

Aux *Débats*, c'est M. Delecluze, ancien élève de David et peintre d'histoire assez médiocre pour être presque complétement ignoré. Ses feuilletons artistiques ont cependant quelque poids. C'est un homme qui sait, en définitive, son métier de littérateur et d'artiste, de sorte que ses jugements ne sont réellement pas sans valeur.

A *la Presse*, c'est M. Théophile Gautier, surnommé *le chevelu*. M. Gautier est un ancien peintre de paysages défroqué, dégommé et décoré, mais qui possède une imagination ardente et une plume « *superdélicoquentieuse* » — comme il le dit lui-même. — M. Théophile Gautier, au reste, ne fait guère autorité qu'en musique.

Au *National*, c'est M. Tardieu, fils d'un graveur distingué et artiste lui-même.

Enfin au *Globe-Époque* — et quelquefois même à la *Quotidienne*, — c'est le papa Courtois, ancien ordonnateur-inspecteur de la *Galerie-Aguado*. Le papa Courtois est le plus malin et le plus discourtois de tous. Il n'est attaché spécialement à aucun journal, mais tous les journaux se l'attachent assez volontiers. Le papa Courtois est un feu d'artifice roulant, ambulant et fait homme. Il manie l'épigramme à la façon de feu M. de Voltaire et avec une adresse à nulle autre pareille. Il n'a que deux défauts; c'est d'être prodigieusement sourd et profondément impérialiste. Les Romains de David le font pâmer de bonheur et les singes de M. Decamps lui donnent des nausées. Aussi les épigrammes le plus piquantes et les quolibets les plus ravissants miroitent sur ses feuilletons qui sont ordinairement une pluie fine d'esprit. En un mot, le papa Courtois est le *Debureau* du feuilleton artistique. Il exécute là des cabrioles littéraires avec une souplesse et une dextérité extraordinaires. On court après ses arlequinades comme on courait ces temps derniers, aux séances du nain Tom-Pouce.

Voilà comment la presse artistique est organisée et représentée en France. Il ne faut donc pas s'étonner des boutades burlesques qui ont assailli l'école belge au salon de Paris. — Car c'est à propos de l'exposition que nous avons écrit les lignes qui précèdent. *La Presse*, le *Constitutionnel* et *le Siècle* — le journal des épiciers — ont été fort durs envers quelques-uns de nos artistes; cette rigidité doit donc moins surprendre quand on sait en quelles mains sont confiées les destinées de l'art et de la critique dans les journaux parisiens. L'éducation première, l'éducation artistique manque à tous ces aristarques de contrebande. La plupart d'entre eux jugent d'après leurs impressions personnelles, et comme ces impressions n'ont été dirigées, ni par des études spéciales, ni par des connaissances pratiques indispensables au critique, et qu'elles sont le plus souvent la conséquence de systèmes parfaitement *exclusifs*, il en résulte que leur argumentation est erronée, raisonneuse, tracassière et qu'elle porte presque constamment à faux.

L'école belge ne doit donc pas s'émouvoir des diatribes de *la Presse*, des âneries du *Siècle*, ni des duretés du *Constitutionnel;* mais elle doit chercher à démêler ce qu'il y a de bon dans M. Thoré, dans M. Delecluze, dans M. Tardieu

* Carle Van Mander s'exprime ainsi à ce sujet. « Jean Van Eyck, après avoir fait entre autres un tableau d'un travail aussi long que pénible et auquel il avait mis tous ses soins, selon son habitude, eut lieu d'admirer sa nouvelle invention. Il vernit ce tableau comme d'ordinaire et l'exposa au soleil pour le faire sécher. Les planches étant mal jointes, la trop grande chaleur les fit travailler, de sorte que le tableau s'entr'ouvrit et se sépara. Le chagrin qu'en ressentit le peintre, le porta à la recherche d'un moyen de siccation qui n'eût pas l'inconvénient de celui qu'il avait employé jusqu'alors. Dégoûté des détrempes vernies, il ne songea plus dès lors qu'au moyen de se composer un vernis qui pût sécher sans le secours du soleil. » Il y réussit en effet.

et dans M. Delaunay, du *Journal des Artistes;* il y a toujours quelque chose à apprendre en lisant ces messieurs.

« *Le reste ne vaut pas l'honneur d'être écouté.* »

VICOMTE HECTOR DE ROBERTVAL.

DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE

A PROPOS DU LIVRE DE M. DESOUCHES.

Nous avons déjà eu occasion en mainte circonstance de faire remarquer combien l'éducation scientifique de nos artistes était vicieuse, et nous disions même à ce sujet dans notre dernière livraison. « Avouons-le à notre honte, la génération artistique présente, manque du premier des éléments qui constituent une école grande et forte. Elle pèche par la base ; son éducation première a été tronquée. De là, tous ces lieux communs, — plus communs encore qu'on ne saurait le dire, — qui n'appartiennent à aucun ordre d'idées; ces anachronismes sans nom, ces banales trivialités, ces incroyables aberrations d'esprit; en un mot cet amas de principes divers, hétérogènes, juxtaposés qui forment une individualité si l'on veut, mais qui ne sont, ni à la hauteur de l'art, — tel que le comprenaient les anciens nos maîtres, — ni à la hauteur d'un peuple qui veut marcher en tête de la civilisation. »

Nous sommes heureux de retrouver des hommes qui partagent nos idées, et dont la haute expérience vient corroborer de point en point tout ce que nous avons pu dire à cet égard. M. Desouches, dont nous avons déjà eu occasion d'entrenir nos lecteurs nous fait parvenir un petit livre intitulé : *La peinture, précepteur moral,* dans lequel nous retrouvons exprimés avec talent et avec élégance, tous les sentiments qui nous animent. Oui, sans doute, l'art doit être un enseignement, une mission civilisatrice, et malheur à celui qui ne comprend pas que pour être un grand artiste, il faut être avant tout un excellent penseur et un profond moraliste. Le peintre Chardin, qui est une des gloires de l'école française du XVIIIe siècle, disait : « *On se sert pour peindre de la main et des couleurs, mais ce n'est point avec les couleurs et la main que l'on peint!* » Chardin avait raison ; c'est avec son âme qu'il faut peindre et quand on veut développer les instincts généreux qu'elle renferme, c'est à la source des grandes et fortes idées que donne une bonne éducation morale, artistique et littéraire, qu'il faut aller la tremper. Voici comment s'exprime M. Desouches :

L'art exige pour être compris, et ensuite traduit en enseignements dignes de lui, toutes les qualités les plus pures, les plus distinguées de l'esprit humain. Le travail, ce bœuf patient, malgré les miracles de sa volonté, si souveraine presque partout, serait inhabile dans le domaine de l'art, si près de lui l'inspiration ne marchait pas en secouant ses étincelles sur la trace de sa charrue.

Une âme élevée, un cœur généreux, un esprit aimanté par l'amour du beau, et tournant vers ce radieux flambeau, comme l'aiguille vers le pôle, sont les instincts premiers, les signes en germe de la vocation. Mais tout n'est pas là; il faut l'éducation, parce que seule elle pourra utilement développer ces richesses d'organisation. Malheureusement l'éducation, dont le nom ne devrait avoir qu'une seule et invariable signification, et qui ne devrait jamais pouvoir dévier de son but unique, est parfois employée d'une façon terre-à-terre, qui lui ravit toute sa haute portée et dénature ses effets. Dans les arts surtout, lorsqu'on la rabaisse, on l'éteint, parce que là elle n'est qu'à la condition d'être constamment élevée, constamment inspiratrice. Il ne faut donc jamais permettre que, désertant son rôle de créateur, le peintre ou le sculpteur se fasse simplement habile ouvrier. Regardons d'un œil indifférent le bloc de marbre qui s'arrondit en image de femme sous le ciseau de Pygmalion; mais aimons du même amour que lui, lorsque la statue tressaille sur son piédestal.

Le feu de la vie, cette imitation céleste, doit donc être la plus utile recherche de toute éducation artistique. Pour y parvenir, où fouiller? Partout où l'esprit humain se montrant élevé a laissé en dépôt le fruit de ses plus précieuses veilles.

Certes, les exemples, les livres, les enseignements, enfin tout ce qui est tradition ne manque pas. Il n'y a donc qu'à choisir avec tact, avec discernement, et c'est dans ce triage même que les instincts développés par l'éduaction deviennent une garantie certaine d'avenir.

La peinture, la statuaire puisent habituellement, soit dans l'histoire des nations, ce livre des siècles, soit dans l'histoire des individus, ce roman des passions, les pages les plus grandes ou les faits les plus émouvants, pour les écrire sur la toile et les tailler dans le marbre. C'est bien, si le choix du sujet est fait avec sagacité; si, dépassant sans y être asservi l'image matérielle, l'artiste comprend toute la portée morale qui s'y trouve renfermée, et surtout, s'il part de cette donnée pour l'indiquer ensuite dans l'œuvre qu'il médite.

C'est cet enseignement utile, caché au fond de toute situation un peu marquée, qu'il importerait d'avoir constamment en vue; parce qu'en cherchant à le traduire, si on l'avait compris, on arriverait sans efforts à sa hauteur.

Il est donc utile, avant de peindre, de savoir comprendre les sentiments qui, plus tard, tributaires indispensables, viendront en foule s'agiter sous les pinceaux ou le ciseau. Il est donc nécessaire, avant de parler dans un tableau ou dans un groupe, de savoir penser.

L'éducation de l'esprit, celle qui seule fait un artiste véritable, devrait, avant tout, s'emparer de l'être qui se destine au rôle difficile de parler aux yeux pour arriver au cœur.

Ce n'est point ainsi que cela se pratique : le métier, cette branche la moins noble mais aussi la plus stérile, absorbe tous les frais de première culture; on fait mécaniquement travailler les mains, et lorsque, par habitude, elles ont conquis l'habileté, cette si trompeuse enveloppe, l'atelier ouvre ses portes et le monde compte un grand artiste de plus!!! Un artiste!!! Oh! pourquoi avoir si souvent abusé de ce beau titre? et pourquoi l'exposer encore tous les jours aux rires incrédules d'une foule ignorante qui nie l'art sur l'autel de ses faux prêtres? Non, l'artiste, cet homme beau par l'élévation et l'intention morale de sa pensée, n'est pas l'ouvrier plus ou moins habile qui enfante des œuvres que les yeux parcourent à peine et que l'esprit répudie comme une chose stérile, puisqu'elle est sans enseignement.

Tous deux sont partis d'un point bien différent : l'un a passé ses années d'étude à saisir la difficulté matérielle, pour ensuite l'asservir comme une terre glaise aux volontés de ses outils; l'autre a d'abord étudié, avec un noble désir de savoir, tous les mystères de l'âme, pour ensuite les divulguer au profit de ceux qui viendront l'écouter.

Tous deux cependant ont recours à la forme matérielle; mais l'un ne sait que la pétrir, tandis que l'autre sait l'animer.

D'où vient donc cette frappante inégalité de moyens dans deux êtres qui, se vouant aux arts, devraient sembler n'avoir suivi qu'une seule et même voie?

L'inégalité provient du mode d'éducation, et cela se comprendra facilement en songeant de quelle façon étudient presque tous ceux qui peuplent les ateliers.

Croyez-vous donc qu'il suffise d'aller planter son chevalet devant tel ou tel maître, et puis de le copier, de le refléter, de même qu'un miroir inerte, qui, impropre à créer des images, rend cependant toutes celles qu'on place devant lui? Quand votre pinceau, trempé dans la manière des maîtres, nous donnera d'habiles contrefaçons, sera-ce donc là de l'art? Non certes! vous n'avez saisi que le vêtement, et, tout occupé à le draper pour votre usage, vous oubliez la pensée qui est le foyer de vie de toute œuvre réellement comprise.

Tous ces grands maîtres, phalange sacrée assemblée au Louvre, et que vous venez chaque jour consulter, échapperont constamment à vos esprits, si vous voulez mécaniquement leur dérober le secret de leur illustration.

Avant d'avoir manié une brosse, avant d'avoir marié sur la palette les couleurs et les tons, union d'où sortiront plus tard d'utiles productions, apprenez à sentir au point de vue purement moral les tableaux que vous copiez servilement sans les avoir lus, commentés et parfaitement compris.

Plutôt que de perdre un temps précieux à ébaucher les pochades de l'atelier, à apprendre les rouages de la science du métier, ne vaudrait-il pas mieux suivre un cours d'enseignement moral, c'est-à-dire écouter des leçons où le cœur et l'esprit assisteraient seuls. Là passant en revue ce que le domaine de l'art offre de plus saillant au point de vue de la conception, le maître, ou plutôt le professeur, ferait sentir la beauté des exemples qu'il choisirait, et en demanderait ensuite une analyse raisonnée.

N'est-ce pas la première semence, n'est-ce pas aussi le seul genre d'éducation qui assurera pour l'avenir des hommes utiles, parce que, comprenant toute la belle noblesse de leur mission, ils ne la laisseront jamais déchoir.

Un côté nouveau se présente aussi dans ce mode d'éducation spirituelle qui précéderait si utilement l'éducation manuelle : c'est qu'il serait facile, au moyen de ces sortes d'épreuves, de juger l'aptitude de ceux qui, choisissant l'art comme un état dans la société, n'apporteraient dans la conquête de ce titre glorieux que des instincts médiocres et tout à fait au-dessous du but qu'ils veulent atteindre.

A ceux-là on fermerait la voie de bonne heure. Malgré ce qui pourrait sembler injuste dans cette espèce d'ostracisme, on rendrait un véritable service au monde en lui renvoyant des membres, utiles partout ailleurs, mais dangereux pour l'art, dont ils fausseraient les beaux préceptes en les traduisant mal.

La vocation, ce bel ange inspiré, ne plane qu'au plus haut des cieux de l'intelligence : il faut l'aile du génie pour y monter, il faut le fervent désir du bien pour en rapporter ses divins secrets.

Soutenons donc la vocation en lui enseignant dès l'abord sa route naturelle, c'est-à-dire l'appréciation morale des hommes d'élite, qui, dans tous les siècles, ont laissé en chefs-d'œuvre la trace de leur passage.

Allaités aux sources de ces glorieuses traditions, les esprits s'habitueront à n'essayer que de grandes choses, parce qu'ils n'en connaîtront et ne voudront plus en connaître d'autres.

Plaise au ciel que cet instant arrive, et bientôt nous verrons la médiocrité, cette reine du mensonge, arracher elle-même un masque désormais inutile, et le jeter aux passants, étonnés de lire à nu sur sa face terne.

DE LA RESTAURATION
DES
TABLEAUX DE RUBENS

RÉFLEXIONS SÉRIEUSES — NOTES HISTORIQUES.

QUATRIÈME ARTICLE.

Après avoir passé en revue, dans notre dernier volume, les événements qui ont accompagné la prise et la restitution des tableaux de Rubens, ainsi que la plupart des œuvres remarquables de l'école flamande, il nous reste à parler maintenant de la manière curieuse dont s'est opérée leur restauration en 1815. Les soins qu'on y a apportés sont fabuleux; on a nommé commission sur commission, fait essais sur essais, rapports sur rapports, et jamais peut-être une plus mauvaise besogne ne fut le résultat de recherches plus multipliées.

D'abord, M. Herreyns directeur, du Musée et de l'Académie, président la commission pour le déballage et la réception des tableaux, écrit à M. le baron de Keverberg de Kessel, gouverneur de la province d'Anvers.

Monsieur le Gouverneur,

Conformément à vos intentions, la Commission que j'ai l'honneur de présider, s'est assemblée hier pour délibérer sur des mesures à prendre pour procéder au nettoiement et à la restauration des tableaux d'une manière qui peut assurer d'avance la réussite d'opérations aussi importantes : après toute considération, nous ne croyons pas pouvoir trouver un meilleur moyen que de choisir et de proposer à Votre Excellence un artiste qui, par une longue pratique et par des expériences très-multipliées, possède toutes les connaissances qu'on peut requérir à cet effet.

Cependant considérant toute l'importance de ces opérations qui peuvent présenter des difficultés particulières, la Commission est d'avis de faire préalablement des essais, des épreuves sur les parties d'un tableau qui présenteront le moins de danger et d'inconvénients, afin de se convaincre qu'on peut continuer les opérations avec succès.

M. Van Regemorter qui par état s'occupe de cette partie et qui par la prudence de ses procédés et l'excellence de sa méthode mérite toute notre confiance, ayant été choisi d'un commun accord et ayant bien voulu accepter cette tâche difficile, j'ai l'honneur de proposer à Votre Excellence d'autoriser cet artiste à faire pendant trois jours l'épreuve répétée de ses opérations, en lui laissant la faculté de s'adjoindre les artistes qu'il jugera à propos de consulter.

Après les trois jours d'épreuves M. Van Regemorter soumettra l'effet de ses opérations à la Commission qui examinera le résultat qu'il aura pu obtenir.

La Commission aura l'honneur d'en présenter le rapport à Votre Excellence avec le résumé de ses délibérations ultérieures.

Je prie Votre Excellence d'agréer les assurances de mon très-profond respect.

Anvers, 23 décembre 1815.

Monsieur le Gouverneur,

De Votre Excellence le très-humble serviteur,

G. HERREYNS. »

Ensuite, se présente Mathieu Van Brée, premier professeur à l'Académie, avec un rapport des plus circonstanciés, sur les moyens pratiques employés. Vient en troisième lieu, M. le chevalier de Burtin père, qui apporte le tribut de ses lumières et de ses connaissances acquises ; puis par-dessus tout, M. L. J. Nieuwenhuys qui, en revenant d'un voyage de Hollande et passant par Malines, déclare dans le *Journal de la Belgique* nº 139, que l'on a gâté les tableaux de Rubens par « *l'ignorance de ceux qui ont été chargés de les nettoyer.* » Nous publierons successivement toutes ces lettres qui sont autant de pièces historiques intéressantes.

Voici d'abord le rapport que Mathieu Van Brée adressa le 25 décembre 1815 à Son Excellence le baron de Keverberg de Kessel, gouverneur de la province.

Monseigneur!

Votre Excellence a eu la confiance de me demander mon rapport sur ce que je croyais de plus urgent et de plus nécessaire à faire aux tableaux qui sont arrivés de Paris, etc., etc., etc.

Comme membre de la Commission que Votre Excellence a nommée à ce sujet, je puis avec franchise confirmer tout ce que cette Commission à eu l'honneur de vous exposer, et s'il m'est permis de donner plus de détails sur les opérations projetées, et à faire, je prierai Votre Excellence de m'écouter avec indulgence.

Les tableaux étant déballés la Commission vous a fait connaître journalièrement l'état dans lequel nous avons trouvé ces chefs-d'œuvre. En voici le résumé : Quelques tableaux avaient des traces blanches produites par l'eau qui avait pénétré dans les caisses, quelques-uns d'entre eux avaient des parties de couleurs soulevées ou écaillées, accidents qui sont depuis longtemps arrivés à ces tableaux. — D'autres parties aplaties et mal restaurées et enfin quelques fentes ou séparations des planches de ces panneaux.

La Commission assemblée pour proposer à Votre Excellence les moyens de restaurer ces dommages a eu l'honneur de faire connaître par une décision unanime qu'il était urgent de faire ôter le chanci de ces panneaux, ce qu'on ne pouvait faire qu'en ôtant le vernis sur les endroits attaqués par l'eau; qu'ensuite on devrait fixer les soulèvements et éclats des couleurs, et rattacher ou unir les planches séparées.

Voici, Monseigneur, la manière que dont se fera et j'ose assurer Votre Excellence d'une réussite complète, d'autant plus qne la Commission l'a confié à M. Van Regemorter père, qui est un homme prudent et expérimenté dans tout ce qui tient à la restauration des tableaux, et sous la surveillance de M. le directeur Herreyns.

Le blanchi du vernis disparaît par le plus léger frottement des doigts sur toutes les parties unies des tableaux, mais on ne touchera pas aux parties écaillées avant que celles-ci soient fixées.

Pour fixer ces soulèvements on a essayé deux moyens proposés à la Commission; l'un avec de la colle-forte délayée dans l'eau, et l'autre d'un composé de cire blanche et de térébenthine de Venise. Voici l'analyse de l'un et de l'autre moyen.

Premier moyen. On prend de la colle que l'on délaye dans de l'eau chaude. On introduit par un léger frottement du doigt cette colle sous les écailles; ensuite au moyen d'un fer chaud on aplanit et fixe ces écailles sur le panneau pendant que la colle se fige et se refroidit.

Second moyen. On prend de la cire blanche et autant du térébenthine de Venise que l'on fait fondre ensemble au bain-marie; on pose d'abord, sur les parties soulevées, de petits matelas remplis d'un sable bien chaud pour sécher ces parties du panneau et pour amollir insensiblement les écailles.

Aussitôt que l'on croit que l'endroit est assez chaud, on remplit toute la surface écaillée, et autant qu'elle peut contenir, de ce mélange de cire et térébenthine qui pénètre facilement dans les plus petites crevasses moyennant de tenir au-dessus de cet endroit un fer chaud pour empêcher que la térébenthine mêlée avec la cire ne se refroidisse trop tôt. Cette composition, qui pénètre dans le bois, est en même temps un émollient qui permet que par le moindre frottement d'un corps doux on parvienne à unir et fixer ces écailles.

Ces parties étant bien unies, on les laisse refroidir, et le lendemain on enlève toutes les parties de cire qui sont restées sur les tableaux en les frottant légèrement avec de l'huile de térébenthine.

La Commission ayant examiné l'un et l'autre de ces moyens a unanimement donné la préférence au procédé de la composition de térébenthine et cire pour les raisons suivantes.

Toutes les planches quelque vieilles qu'elles soient ont leurs parties attractantes et leurs parties mortes; sur ces dernières parties leur désignation indique qu'il n'y a rien à dire, tandis que les premières étant ce qu'on peut appeler les pores du bois, elles sont toujours sensibles aux impressions de l'air et recoivent ou rejettent l'humidité qui règne dans l'atmosphère. On conçoit déjà que l'absorption en est bien plus facile que la dissipation. Or la partie unie du bois reçoit cette humidité qui pénètre à travers la planche, jusqu'à la partie recouverte d'un enduit de colle et de craie, matières qui par leur nature doivent nécessairement attirer l'humidité et se fondre; l'eau ayant trouvé un refuge s'y porte plus directement, fait à la fin détacher cet enduit du panneau, l'eau s'y met derrière, soulève la couleur et forme des dépôts.

Un air sec, qui arrive après, fait disparaître l'eau ou l'humidité des planches, et oblige les couleurs soulevées ou dilatées à se retirer dans leur état naturel, ce qui ne se fait presque toujours qu'en crevant et même en recourbant avec les bords en dehors; tels sont la nature, l'effet et la position de ces écailles.

Le remède proposé de cire et térébenthine est préférable parce qu'il corrige et prévient le mal. — Il corrige le mal en aplanissant les soulèvements, et il les prévient, en introduisant dans le bois par la chaleur factice une couche de cette composition qui résiste à tout attaque de l'humidité et qui par conséquent ne peut plus être rejetée — tandis que le moyen proposé de colle délayée dans l'eau est moins bon puisque la colle sans aucun autre mélange s'isole plutôt de tout autre corps et que pour l'introduire on a besoin de la délayer dans de l'eau qui va nécessairement se réfugier dans le bois sur lequel il est appliqué.

Ne doit-on pas craindre que cette même eau, comme elle avait déjà fait, ne reparaisse et ne détache les couleur? — Avec la cire et la térébentihne on travaille plus facilement et aussi longtemps que l'on veut : c'est donc par ce procédé, Monseigneur, que la Commission est unanimement d'accord de faire fixer et d'aplanir ces écailles.

Le vernis peut s'enlever des tableaux par les procédés ordinaires et tel que l'expérience nous l'a appris. La confiance que nous avons tous dans les talents et la prudence de M. Van Regemorter père peut être pour Votre Excellence d'une garantie absolue.

Je ne pourrais parler à Votre Excellence des parties repeintes des tableaux, car nous ne pouvons connaître leur véritable situation si longtemps que le vernis jaunâtre les recouvre; ce n'est que lorsque les tableaux seront dégagés de ce vernis, que l'on pourra faire un rapport détaillé de ce qui reste à faire, de même que pour ce qu'il y aurait à faire pour rejoindre les panneaux détachés ou fendus. D'ailleurs le temps est encore trop humide, et les panneaux peut être pas assez secs pour les fixer de suite.

L'avis des membres serait, et je l'approuve aussi, de consulter un maître ébéniste expert dans cette partie, pour connaître son avis sur cet ouvrage auquel il dépend également beaucoup.

Il résulte de ces observations, Monseigneur, qu'il me parait très-aisé et très-simple de remédier au mal arrivé à ces tableaux, et comme il est certain que les soulèvements des couleurs et écailles sont les objets les plus difficiles à remédier, j'oserai entreprendre avec Van Regemorter de fixer toutes ces parties dans l'espace de huit jours.

Oter le vernis est également une bagatelle puisqu'en cela on peut se faire aider par des artistes accoutumés à ces sortes d'ouvrages — et les retouches ne sont également pas très-considérables, si toutefois M. Herreyns voulait s'en mêler.

Vous connaissez mon zèle; Monseigneur, disposez de mes offres de service et croyez que j'ambitionne l'honneur de pouvoir être utile pour conserver la goire de notre école et de ma patrie.

De Son Excellence,

Le très-humble et très-obéissant serviteur

M. J. VAN BRÉE. »

(*La suite au prochain numéro.*)

AMEUBLEMENTS HISTORIQUES *.

MEUBLES SCULPTÉS DES XVe ET XVIe SIÈCLES.

On a dit que l'architecture était l'histoire des nations, et, en effet, la disposition des édifices publics et des habitations privées donne l'idée du genre de vie d'une nation. Les meubles ne participent-ils pas à ce pouvoir de révélation? ne sont-ils pas taillés pour ainsi dire à la mesure de nos intérêts, de nos besoins matériels, et sous leur apparence frivole et variée à l'infini, ne peut-on pas lire le témoignage vivant de nos mœurs et de notre existence intime?

Notre époque, qui n'a encore pu créer en architecture un style qui lui soit propre, a ressuscité les chefs-d'œuvre des temps passés pour payer à chacun avec impartialité sa part d'admiration.

Ce goût rétrospectif pour les anciens monuments de pierre ou de bois nous est venu de l'Angleterre par Walter Scott; de l'Allemagne, par Goethe. L'impulsion donnée en France a été favorisée vers 1820, par Mme la duchesse de Berry, lorsqu'elle créa, il y a bientôt trente ans, ce délicieux ameublement du château de Rosny, qui a été vendu à l'encan en 1837, mais que nous avons pu contempler plus d'une fois avant sa dispersion.

Le roi Louis-Philippe a contribué, lui aussi, à réveiller le goût pour les créations du passé; les ameublements qu'il a fait faire dans les châteaux d'Eu, de Fontainebleau, Versailles, Pau, etc., sont là pour attester qu'il comprend le mérite artistique inhérent aux vieux monuments : on a souvent adressé le reproche à M. Fontaine et à ses collègues d'abuser dans les palais de la liste civile du *carton-pâte*, des cuivres *estampés*, etc...; mais ce reproche ne pourrait-il pas retomber sur l'époque où nous vivons? Trouvez donc aujourd'hui un monarque qui puisse, comme Louis XIV, dépenser *douze cents millions* à Versailles!! ou, comme le prince Eugène, plusieurs millions dans son château de Vienne!!!

Le défaut le plus saillant de notre époque, c'est le désir effréné de luxe économique, de faste à bon marché qui s'infiltre dans toutes les classes de la société : la division des fortunes et l'absence de hiérarchie ont amené ce résultat funeste pour les arts dits libéraux : grâce à l'égalité sociale qui commence à régner maintenant, le temps n'est pas éloigné où le plus obscur plébéien voudra avoir un lit à la *François Ier* et un salon *Louis XV*. Est-ce là un progrès? c'est ce que nous n'examinerons pas aujourd'hui.

Étonnez-vous donc, après cela, si les fabricants de meubles remplacent la sculpture par le *carton-pâte*, la ciselure par l'*estampage*, la dorure à l'*or moulu* par un simple *vernis!*

Puisque nous parlons de meubles, il convient de dire deux mots de la fabrication des meubles gothiques dans ces derniers temps.

Lorsque l'on retrouva, il y a quelques années, des meubles précieux dans le fond de nos vieilles provinces, il y avait peu ou point d'ébénistes assez habiles pour les mettre à neuf; bientôt il se forma une école de jeunes sculpteurs animés des meilleures intentions, mais novices dans cet art difficile.

Vers 1830, nous nous souvenons d'avoir lu sur l'enseigne de l'un d'eux cette inscription naïvement burlesque : *Ici on fabrique des meubles anciens dans le goût le plus moderne.*

Leurs premiers essais furent gauches, timides : peu à peu, à l'aide de conseils d'amateurs éclairés, il se perfectionnèrent : la publication de plusieurs grands travaux archéologiques leur vint singulièrement en aide. Ainsi lorsque, vers 1819, M. le baron Taylor publia ses *Voyages romantiques dans l'ancienne France*, ce superbe monument artistique et littéraire élevé à la gloire de nos antiquités nationales, les antiquaires purent consulter avec fruit les planches qui accompagnent ce beau recueil. En effet, chaque fois que ce savant archéologue a rencontré dans ses pérégrinations un manoir féodal, il a eu soin de dessiner non-seulement l'extérieur, mais encore l'intérieur de l'édifice. Aussi que d'ameublements précieux son ouvrage renferme : ce sont des salles d'armes et de gardes à Mézières et à Harcourt en Normandie; la chambre de Guillemette d'Assy à Rouen, etc... On ne peut donc nier l'influence salutaire qu'ont exercée sur la restauration des anciens meubles les artistes habiles comme M. Taylor qui, par leurs publications, ont contribué à propager le goût de meubler les châteaux à l'instar du moyen âge.

Parmi les ouvrages qui ont secondé l'impulsion archéologique, nous citerons, par ordre chronologique, les livres suivants : *Les Monuments inédits de la monarchie française*, par Villemin; *les Arts au moyen âge*, par M. Dusommerard, qui créa, en 1820, la belle collection du musée Cluny; *le Moyen âge monumental et archéologique* **; *les Annales archéologiques*, par M. Didron, où l'on trouve non-seulement des dissertations intéressantes sur des meubles rares et curieux, mais encore de savantes considérations sur les ameublements d'églises, de châteaux; enfin les lithographies de deux nouveaux receuils d'ameublements qui offrent un choix de meubles de différents styles modifiés suivant les exigences modernes; n'oublions pas de citer les élégantes compositions, les gracieuses réminiscences gothiques dues au crayon élégant de M. Pugin de Londres ***.

Ch. Grouet.

* Dans ces derniers temps on a publié de splendides recueils de gravures représentant avec exactitude les profils de plusieurs beaux meubles civils, militaires et religieux disséminés en Europe.

Malheureusement ces gravures ou lithographies sont isolées; on n'y a presque jamais joint la description du meuble reproduit par le crayon; il en résulte une incertitude sur sa destination, sa provenance, son auteur, etc... En un mot, on n'a publié qu'un petit nombre de monographies de meubles anciens, et c'est une lacune à combler.

Au moyen des miniatures de manuscrits, des verrières, des bas-reliefs, des gravures et des livres gothiques, ne pourrait-on pas, avec un peu de patience et de discernement, *restituer* au château féodal, au pignon du bourgeois, sa physionomie primitive?

L'étude des *ameublements* sous chaque règne, toute futile qu'elle paraisse, a bien aussi son côté philosophique. On y peut lire, sculptées sur le chêne, brodées sur le velours, les diverses périodes de gloire et de splendeur, de décadence, de barbarie et de renaissance, qui remplissent les annales de notre pays. Et, d'ailleurs, comme l'a fort bien dit Victor Hugo, les logis sont comme les gentilshommes, d'autant plus nobles qu'ils sont plus anciens.

** En publiant aujourd'hui l'introduction aux *Meubles sculptés*, nous croyons devoir ajouter aux livres ci-dessus désignés les noms de quelques ouvrages utiles à consulter pour connaître la vie intime de nos pères et les meubles qui ornaient leurs demeures.

1° *Mémoires sur la vie privée des Français*, par Legrand d'Aussy;

2° L'ouvrage de M. Alexis Monteil, composé d'après des manuscrits gothiques (in-8°);

3° *Les tableaux accomplis de tous les arts libéraux, contenant brièvement et clèrement, par singulière méthode de doctrine, une générale et sommaire partition des dicts arts, amassez et réduics en ordre pour le soulagement et profict de la ieunesse*, par M. Christophe de Savigny, seigneur *du dict lieu* et de Prément en Rhételois, *avec cette devise :*

Tost ou tard près ou loing,
A le fort du faible besoing.

4° Le *Précis d'une histoire générale de la vie privée des Français*, par Content d'Orville;

5° *Les Fabliaux de Méon;*

6° Le *Catalogue* de la vente des archives de M. Joursanvault (pour les meubles), 2 vol. in-8°;

7° L'ouvrage de Hunt sur l'architecture du temps des Tudor dans la Grande-Bretagne (1 vol. in-4°, en anglais).

*** Les dessins de meubles dans le style gothique, composés par Pugin, étaient peu répandus en France à cause de leur prix élevé. Un jeune artiste, M. Varin, a eu l'heureuse idée d'en reproduire deux séries, gravées avec une grande exactitude. Ces deux livraisons viennent de paraître chez Victor Didron, place Saint-André-des Arts, 30. Leur prix est à la portée de toutes les fortunes.

Variétés littéraires et artistiques.

A propos de deux tableaux. Un artiste de mérite, dont on a oublié le nom depuis quelques années dans ce pays, parce qu'il a longtemps habité la Hollande, M. Eeckout, se réveille aujourd'hui avec un talent plus mûr et plus complet que jamais.

M. Eeckout a été professeur de l'Académie de peinture à La Haye, pendant quinze ans; mais c'est une de ces natures d'artistes sur lesquelles l'esclavage d'un professorat perpétuel exerçait une funeste influence; il lui allait mal de faire constamment « le maître d'école, » comme il dit, de sorte qu'il a repris son vol avec sa liberté et est venu se fixer à Malines. L'art est le bonheur de sa vie; il vit là isolé, en caressant avec amour sa muse favorite, la peinture.

Nous avons vu deux tableaux que cet artiste de talent vient d'apporter à Bruxelles pour édifier les amateurs et la direction des beaux-arts. M. Eeckout n'avait pu les achever pour la dernière exposition; nous l'avons regretté en les examinant. C'eussent été assurément deux tableaux dont il nous aurait fallu enregistrer le succès.

L'un représente une scène d'*intérieur de famille.* Ce sont trois figures à mi-corps. Une jeune femme d'une beauté irréprochable tient son enfant nu sur ses genoux, tandis que le père, vêtu en guerrier, présente un miroir au jeune enfant. La surprise qu'éprouve cette petite créature, de voir son image reproduite dans cette glace, est rendue avec un rare bonheur, et le sourire de la mère nous transmet une de ces émotions intimes de satisfaction familiale qui n'appartiennent qu'aux mères.

L'autre tableau représente *un Dîner de chasse.* Les cinq personnages qui le composent sont réunies dans une salle décorée de meubles gothiques, d'ustensiles en cuivre et de faïences de prix. Deux chasseurs sont à table. L'un, gros mangeur de perdrix aux truffes — et que l'on reconnait parfaitement pour être le portrait même du peintre, — s'apprête à lâcher le bouchon d'une bouteille de champagne. Effrayée de la détonation qui va se produire, une jeune caméristе se sauve dans les bras de l'autre chasseur, afin de se mettre à l'abri du canon. On cherche de quel côté est le danger. Une chose que nous pardonnons difficilement à M. Eeckout, — bien que cette figure soit une des meilleures du tableau, — c'est cet *éternel fumeur* qui assiste constamment aux scènes d'intérieur de l'école flamande. Que fait-il là? — Que signifie-t-il? Je sais bien que c'est un bouche-trou et qu'il n'est présent que pour l'arrangement général de la composition; mais enfin, pourquoi ne pas le remplacer par une figure qui soit une idée et qui vienne concourir à l'intérêt de l'action? Ce personnage, du reste, tout inutile qu'il soit, est un des mieux traités du tableau lequel est rempli de choses charmantes. L'expression de demi-frayeur qu'éprouve la caméristе; la joyeuse figure du gros chasseur, le petit air langoureux de son compagnon, et jusqu'à ces deux bonnes têtes de chien que l'on aperçoit dans un coin du tableau, tout cela est traité avec sentiment et caressé avec amour. Tout en étudiant consciencieusement et finement la nature, tout en la scrutant dans ses détails les plus intimes, le peintre a su néanmoins rester large dans son ensemble et dans son effet. M. Eeckout possède aussi une excellente qualité, c'est qu'il dessine correctement et qu'il sait poser une figure dont toutes les parties tiennent entre elles. Comme c'est le côté faible de *l'école,* nous sommes heureux de signaler des faits de cette nature chaque fois que nous les rencontrons sur notre route.

Le premier tableau représente *un intérieur de famille,* avons-nous dit déjà. Nous avons aussi expliqué le sujet, il nous reste à parler de la manière dont il est rendu. L'ensemble est satisfaisant. C'est une peinture fine, délicatement travaillée, bien coloriée et assez savamment dessinée. Nous aurions voulu cependant un peu plus de fermeté, de solidité dans le modelé des chairs, mais toujours est-il que c'est un bon tableau qui fait plaisir à voir et qui vaudra des éloges à son auteur.

On peut voir tous les jours ces deux peintures à l'hôtel du Brabant, où M. Eeckout est descendu.

—

Un jeune artiste de Bruxelles, M. Edouard Manche, dont nos lecteurs ont vu dans l'avant-dernière livraison de notre journal, deux charmantes lithographies ovales, vient d'obtenir un éclatant succès au dernier concours de composition de l'Académie de peinture d'Anvers. Il a été proclamé premier aux trois épreuves. M. Manche, fort connu déjà par ses travaux lithographiques, qui lui avaient assuré à Bruxelles une fort belle position, a prouvé une fois de plus, par l'ardeur avec laquelle il s'est remis à l'étude, ce que peut l'amour de l'art chez les hommes qui ont la conscience de leur avenir. Espérons que le gouvernement et nos administrations provinciale et communale, protecteurs naturels des jeunes artistes, lorsqu'ils donnent de si belles espérances, aideront M. Manche à continuer ses efforts dans la carrière où il est entré d'une manière si brillante.

—

Un artiste flamand, M. Van den Bossche, de Grammont, avait fait hommage, il y a plusieurs mois, à la Société des Frères d'Armes de l'Empire, de Gand, d'une fidèle copie du portrait en pied de Napoléon Bonaparte, Empereur des Français, tel qu'il se trouve à l'hôtel des Invalides de Paris. La Société voulant témoigner sa reconnaissance à l'artiste du cadeau fait par lui, avait voté une magnifique médaille en or, et cette médaille a été remise au peintre dimanche dernier, en séance solennelle.

—

Prusse. — L'Académie royale des Beaux-Arts vient d'annoncer que, par ordre du Roi, il y aura cette année à Berlin une exposition générale d'ouvrages des beaux-arts d'artistes vivants.

Cette exposition, dans les galeries du palais de l'Académie, sera ouverte le 1er septembre et fermée le 1er novembre. Les artistes étrangers seront admis aux mêmes conditions que les nationaux; mais aucun ouvrage, quel qu'en soit d'ailleurs le mérite, ne sera reçu que sur la demande ou avec le consentement de l'auteur.

Des médailles d'or de différentes grandeurs seront distribuées aux exposants que le jury proposera à S. M. comme dignes de cette distinction.

Le Roi a décidé, en outre, qu'il y aurait dorénavant à Berlin une exposition générale des beaux-arts tous les deux ans.

Pendant l'année dernière, la Bibliothèque royale et publique de Berlin a été augmentée, 1° de 7,377 volumes imprimés (dont 22 sur parchemin et sur peau vélin), non compris un grand nombre de brochures qui plus tard seront réunies en volumes; 2° de 145 manuscrits; 3° de 511 livres de musique; et 4° de 145 atlas, cartes, plans, etc.

La salle des ouvrages périodiques, d'où les feuilles politiques sont absolument exclues, recevait en 1844, 390 journaux, et en 1845, 423, ce qui présente sur l'année précédente une augmentation de 53.

Le nombre des volumes prêtés par la bibliothèque durant l'année dernière a dépassé 30,000.

—

Dans la dernière séance de l'Académie royale des Sciences de Berlin, le célèbre astronome M. Encke a déposé sur le bureau du président onze opuscules manuscrits et entièrement inédits sur les mathématiques de Leibnitz, qui viennent d'être découverts à Salzwedel (Prusse), par M. le docteur Gerhard, directeur du Gymnase royal de cette ville.

En même temps M. Encke a donné lecture d'une lettre de M. Gerhard, dans laquelle ce dernier annonce que parmi ces manuscrits il a une copie d'un traité inédit de Blaise Pascal, intitulé: *Generatio Conisectionum*, que jusqu'à présent l'on croyait perdu.

Nous rappellerons à ce sujet que Leibnitz, dans une lettre écrite de Paris, le 30 août 1576, à M. Périer, neveu de Pascal, dans laquelle il rend compte des œuvres manuscrites posthumes de cet illustre savant, qui lui avaient été remises par les héritiers de Pascal, signale surtout le traité en question, dont il fait le plus grand éloge, en ajoutant que l'on pourrait le faire paraître immédiatement, « parce que c'est un ouvrage achevé, et en état d'être livré à l'impression. »

La découverte d'un ouvrage mathématique, encore inédit, de Pascal, n'offre pas un intérêt bien réel, puisque les œuvres mathématiques de ce grand homme sont à peine lues et ne sont jamais réimprimées: mieux vaudrait une page à ajouter aux *Pensées.* Les manuscrits de Leibnitz auront plus d'importance pour l'Allemagne savante.

Nous voyons avec joie les bibliothèques s'augmenter et s'enrichir, mais nous éprouvons toujours la même impression de tristesse et d'étonnement, quand on fait sonner hautement le nombre des livres *prêtés.* On ne saura bientôt plus au monde ce que c'est que d'avoir une bibliothèque à soi!

L'exposition des beaux-arts, que la capitale de la Prusse aura tous les deux ans, prouve que l'exemple de la France est suivi par toute l'Europe.



MARIE ANTOINETTE A [illegible]

DE LA PEINTURE
ET
DE SA MISSION.

La nature est un immense tableau dans lequel nous admirons la grandeur des vues de Dieu et la sagesse parfaite qu'il y a fait présider. Son but, dans cette page grande comme le monde, puisque c'est le monde lui-même, n'a pas été seulement d'essayer sa puissance dans un œuvre qui n'eût été que magnifique, si, avant tout, son auteur ne lui avait pas assigné une portée plus noble, plus utile.

Ce livre de la création est l'intermédiaire entre le grand Être et les hommes, sous les yeux desquels il laisse son ouvrage pour qu'ils puissent constamment y puiser les exemples du beau et du bien. Dans l'esprit du grand peintre, le monde n'a pas été seulement enfanté pour le peupler ensuite d'hommes, comme figures indispensables dans la beauté de la conception, mais bien plutôt pour servir d'enseignement à ces mêmes êtres. Dieu a donc plus travaillé à l'éducation morale des peuples qu'à toute autre chose, et si chez lui la beauté de la forme dans ses enseignements égale la bonté du précepte, c'est qu'il a encore voulu indiquer que le beau et le bien étaient nés jumeaux sous son souffle.

La peinture, cette fille divine, puisqu'elle aussi elle tire de l'argile des mondes et leur donne la vie à son gré; la peinture ne doit-elle pas, à l'exemple du grand maître de tout, n'avoir pour but que l'élévation de l'esprit? N'est-elle pas le moyen le plus au niveau de toutes les intelligences, de tous les instincts, de toutes les conditions? La mission de la peinture n'est pas le fruit du hasard; aussi doit-elle toujours être la même, c'est-à-dire invariable quant au but moral qu'elle se propose. Il lui restera toujours la forme, cette étoffe chatoyante, et plus son intention sera inflexiblement tournée vers la bonne voie, vers l'enseignement moral, plus il lui sera permis de chercher dans le mélange de sa palette la couleur du siècle ou des hommes auxquels elle s'adresse.

Avant tout, pour peindre, il faut une croyance. C'est le foyer qui réchauffe et qui vivifie la matière. L'habileté sans la foi n'est rien; car sans l'âme l'homme est bien toujours une belle étude, mais sans utilité, puisque la première chose qu'on réclamera de lui sera de prouver s'il possède cette âme absente.

La croyance, ce bon ange conseiller, n'habite pas partout, n'est pas de tous les temps; la croyance purement naïve, nous la trouvons presque au berceau de l'art, avec les Cimabué, les Giotto et tous les maîtres désignés maintenant sous le nom de gothiques. La forme à cette époque est presque absente, la pensée seule domine. Plus tard, l'art a marché, et sans le suivre pas à pas dans sa route, nous le retrouvons (toujours en Italie) transformé et agrandi, c'est-à-dire que la croyance existe toujours, mais elle est plus passionnée; le monde a un peu vieilli, et la forme sortie de ses langes est grande déjà sous le pinceau du Pérugin et bientôt divine sous celui de Raphaël.

Le pensée religieuse domina longtemps l'Italie; elle s'affaiblit ensuite, et avec elle l'art pâlit, se rapetissa et fut près de s'éteindre. Mais alors les Carrache arrivèrent, et bientôt le laurier du génie reverdit sur sa terre de prédilection.

Si les Carrache retrempèrent les esprits, ils ne purent pas cependant les affranchir de ces arguties d'école, qui prouvaient trop que la peinture s'éloignait de l'enseignement du bien et du beau, puisqu'on en était venu à disputer sur les moyens qui pouvaient y conduire. Les Carrache étaient les chefs des idéalistes, c'est-à-dire qu'ils pensaient qu'il fallait, tout en s'asservissant à la matière dans certains cas, l'ennoblir constamment en lui fournissant le feu de la pensée.

Le fougueux Caravage, chef des matérialistes, prétendait au contraire qu'il importait seulement de rendre les corps tels qu'on les voyait, considérant en cela que l'imitation vigoureuse de la nature était le seul but de la peinture.

Sans discuter ici le mérite de ces deux écoles, songeons à ce qu'elles nous ont transmis. Rappelez-vous les tableaux des Carrache, mais surtout ceux de quelques-uns de leurs élèves, tels que le Guide, le Dominiquin. Sans nous arrêter sur le beau tableau de l'Annonciation, en passant rapidement sur les Madeleines et autres productions si belles sorties du pinceau de Guido Reni, nous arriverons au tableau de la Communion de saint Jérôme, par le Dominiquin.

Voilà un admirable plaidoyer en faveur des idéalistes, voilà la plus belle page enfantée par la croyance. Il semble dans ce rayonnement divin, dans toute cette béatitude presque impossible à décrire, et qui soutient le saint Jérôme au moment où il va recevoir l'hostie, il semble voir l'âme, hirondelle céleste, faire ses apprêts de départ pour remonter vers Dieu qui l'appelle.

La fusion de la matière et de l'esprit est d'autant mieux indiquée dans le vieux corps tout usé de saint Jérôme, qu'on sent parfaitement à ses rides profondes, à son affaissement, que l'argile humaine tomberait en poudre, si la figure illuminée par l'espoir ne disait pas aussi que la transfiguration commence, mais qu'elle n'est pas encore achevée.

Jamais le Caravage, avec toute sa fougue, ne put approcher de la noble beauté de ses adversaires en doctrine. Peindre la matière telle qu'elle se montre à nous, c'est-à-dire la rendre sans noblesse, c'est méconnaître la plus digne mission de la peinture, qui a pour but, au contraire, de combattre tout ce qui n'est pas grand et élevé par la pensée.

Si, dans une certaine mesure, la croyance s'était affaiblie, l'amour de l'art était vivace à cette époque, non pas seulement en Italie, mais encore en France, où Simon Vouet faisait alors goûter la belle manière qu'il avait puisée dans le sein même de cette école bolonaise, dont nous venons d'esquisser les dissensions. Vouet fut cependant un peintre fort inégal, mais il est pour ainsi dire la source de l'école française, puisqu'il eut pour élèves Lesueur, Lebrun, Mignard, Dufresnoy, etc. Sans cette noble paternité et peut-être aussi sans sa haine injuste contre le Poussin, Simon Vouet n'occuperait qu'un rang secondaire dans l'histoire de la peinture.

Puisque le nom du Poussin arrive ici tout naturellement, hâtons-nous de dire que sous son pinceau l'art reprit largement sa glorieuse mission d'enseignement. Religieusement philosophe, pieusement poëte, et surtout ami de la vérité, Poussin peignit avec une croyance sincère en tout ce qui est beau et bien.

Qui ne connaît pas son beau tableau des Bergers d'Arcadie?... Quel enseignement sublime que cette tombe poé-

tique qui surgit au milieu des joies de la vie!... Et moi aussi j'ai vécu en Arcadie!... Et moi aussi j'ai connu, savouré, compté les bonheurs de l'existence!... J'aimais Dieu qui m'avait donné une terre riante, une famille dévouée, des amis sincères. J'ai fait tous les rêves, je les ai vus éclore, mûrir; j'ai donc largement goûté aux fruits du Créateur, mais sans l'oublier, car je savais qu'il m'attendait au détour de la route.

Bergers d'Arcadie, songez qu'au milieu du paysage est ma tombe. Hommes du monde, n'oubliez pas que la vie la plus riante n'a souvent qu'un matin. Ames brisées, sachez qu'il y a une compensation ou plutôt une récompense.

Esprits élevés, peintres consciencieux, ne vous éloignez jamais du Poussin.

Le Poussin dans tous ses tableaux a constamment en vue un enseignement aussi élevé que moral, et sa plus belle page dans ce but est sans contredit l'histoire de toute sa vie. Tant que le Poussin put tenir son pinceau, la peinture eut en lui un digne apôtre. Mais il vint un moment où sa main trembla, et bientôt il s'éteignit, en laissant au monde pour adieux son admirable tableau du Déluge.

Avec le Poussin s'évanouit la peinture vraiment grande, car Lesueur n'était plus depuis quelques années, et Lebrun ne me semble pas l'héritier de tant de gloire. Oublions donc qu'il ne fut qu'un reflet affaibli du Poussin; passons sur ses rivalités avec Mignard, et bientôt nous arriverons à l'époque de la plus grande décadence de la peinture, considérée comme enseignement sacré, comme gardienne et inspiratrice des grandes et belles choses.

L'époque Louis XV venait de naître, et le grand siècle du roi qui prit le soleil pour devise, ne devait pas avoir de continuateur.

Phénix consumé dans le feu de son orgueil, Louis XIV ne se vit pas renaître dans son successeur.

En effet, tout ce qui auparavant avait été superbe comme le maître, mais entraînant et fort, ne fut bientôt plus que théâtral ou doré.

La peinture fit comme la royauté, elle descendit les marches de son trône. C'est-à-dire que naguère belle vestale veillant au feu sacré, on la vit fuir ses autels, les nobles inspirations, pour se draper en style mythologique sous les pinceaux de Vanloo, ou courir les champs en menant paître les moutons de Boucher.

L'enseignement élevé n'était plus, il est vrai, et le talent ce digne interprète qui donne à la pensée autant qu'il en reçoit, s'était également enfui. Cependant il restait l'habileté, cette prêtresse folle, énamourée alors de la manière, du papillotage et de l'aimable.

L'aimable surtout régnait en gracieux souverain, et sous les roses, la véritable pourpre de son manteau, apparaissait parfois le nu de la licence.

Hélas! toutes ces guirlandes de fleurs, toutes ces débauches de palette, tous ces tons bleus allaient disparaître!... La Révolution sonna et toute cette époque blonde, mais fragile comme ses pastels, s'effaça sous le vent de la tempête.

Le feu sacré éteint, il fallait un homme qui sentît en lui un foyer assez puissant pour le rallumer. David parut, et quoique Vien l'ait précédé, David fut réellement le restaurateur de la peinture en France. Avec ce nouvel apôtre la peinture ressaisit son sceptre et redevint de nouveau un magnifique enseignement.

En puisant pour son art aux sources de l'antique, David en rapporta non-seulement un goût sévère pour l'exécution de ses œuvres, mais encore une pensée mâle qui présida à toutes ses conceptions. L'amour de la patrie, ce beau chant de toutes les nations, ce poëme sublime, cette tradition impérissable, fournit, dans Rome dégénérée, à David régénérateur, son beau tableau du Serment des Horaces. Combien est admirablement comprise l'unité, la spontanéité du même sentiment qui brûle dans l'âme des Horaces! Ils sont trois, mais ils n'ont qu'un seul amour, qu'une seule vie, qu'un seul dévouement, tellement ils s'assimilent et se confondent dans le serment qu'ils font de sauver Rome naissante.

Si la vertu civique est grandement enseignée dans les Horaces, la croyance immatérielle n'est pas moins grandement rendue dans le tableau de la Mort de Socrate.

Du reste, sans croyance, rien de grand n'est possible dans le monde. C'est l'astre vivifiant des nations, c'est le génie inspirateur des beaux élans.

Vous tous que l'intelligence, cette fée lumineuse, place à la tête des sociétés, apprenez les peuples à croire, et songez qu'en faisant ainsi vous sèmerez la moisson de l'avenir! Et vous peintres, parmi les élus les premiers désignés, n'oubliez pas qu'en enseignant dans vos tableaux le *bien* et le *beau*, vous remplissez non pas un métier, mais un digne sacerdoce.

Louis Desouches.

CONSTITUTION

DE LA SOCIÉTÉ BELGE POUR LA CONSERVATION

DES MONUMENTS HISTORIQUES.

Quelques personnes ont vu dans la création d'une Société Belge pour la conservation des monuments historiques une manifestation contre des corps savants déjà existants et un empiétement sur leurs prérogatives respectives. Comme la peur grossit naturellement les objets, ceci est tout simplement l'effet d'une double méprise qu'il nous importe de rectifier.

La Société ne peut et ne veut empiéter sur les droits de personne, elle n'entend pas non plus se constituer la régulatrice des travaux de qui que ce soit; son but, à elle, c'est de prendre une initiative qui manque, d'éclairer le pays sur les actes de vandalisme et de dilapidation qui se commettent journellement sous ses yeux; ses moyens d'action, seront la publicité et les cotisations annuelles de ses membres. Ces deux puissances réunies constitueront un rempart solide contre lequel viendront échouer les tentatives des démolisseurs et se briser la force d'inertie opposée par des rivalités occultes.

Quoi qu'on fasse et quoi qu'on dise la *Société Belge* n'en continuera pas moins à marcher en avant et à prendre sous sa protection tous nos monuments nationaux. Il suffit de planter une idée généreuse en Belgique pour qu'elle y germe et qu'elle porte des fruits; aussi ne doutons-nous nullement du succès qui attend la Société Belge si nous en jugeons

par les chaudes sympathies qui se sont déjà déclarées en sa faveur.

Le 23 avril, la Société s'est donc constituée en présence d'un assez grand nombre de membres fondateurs. M. le comte Félix de Mérode a été proclamé à l'unanimité président et il en a accepté les fonctions. M. Schayes a été également élu secrétaire à l'unanimité. Nous donnerons dans notre prochain numéro la composition du *Conseil permanent*, le nom des vice-présidents et enfin nous ferons connaître le programme et les statuts de la nouvelle Société.

Nous avons assez de confiance dans la nationalité de l'entreprise, pour espérer trouver parmi nos souscripteurs une longue liste de membres associés. Ce n'est là, ni une question d'opinion religieuse, ni une question d'opinion politique; le but est national, la souscription doit l'être aussi!

LES ARTISTES HOLLANDAIS

A L'EXPOSITION DU LOUVRE.

Il existe parmi les artistes flamands et les artistes hollandais qui ont cette année envoyé des *Marines* au Salon une affinité des plus sensibles. Elles respirent toutes un air de famille indicatif de leur provenance; c'est-à-dire que la nature a été beaucoup moins consultée que les vieux maîtres de l'école hollandaise. Déjà, à plusieurs reprises, nous avons parlé de cette tendance, tout en exprimant combien il est à regretter, pour cette nouvelle école, qu'après avoir pâli dans les musées, ses artistes n'aillent pas au dehors chercher un peu de cette lumière, de cette animation qu'on trouve bien, si l'on veut, dans les œuvres qu'elle consulte, mais non pas au même degré de puissance que sur la terre ou au soleil. De ce vœu, la nouvelle école flamande et hollandaise ne tient aucun compte et poursuit sa marche habituelle. Devons-nous lui savoir gré de ses efforts en la blâmant? devons-nous nier les qualités qu'elle possède? Agir dans ce dernier sens, ce serait mal user de l'hospitalité que nous lui offrons. Il vaut mieux la prendre telle qu'elle se présente, tout en mentionnant son parti pris.

La critique est assez facile avec nos voisins; la louange également. Ils ont les mêmes défauts et les mêmes qualités. Il suffit de voir une de leurs œuvres pour les connaître toutes; la seule différence est dans l'exécution plus ou moins facile, plus ou moins accentuée. Ainsi, M. Debruine, M. Schaefels, M. Schelfhout, M. Waldorp ont une excessive analogie entre eux. Tous quatre ce sont des hommes habiles dont on aimerait beaucoup les œuvres s'ils substituaient un peu de leur originalité personnelle à celle des maîtres qu'ils imitent. Et cette imitation est tellement frappante, qu'on va de l'un à l'autre, croyant ne faire que suivre une série de tableaux tracés par la même main. De ces quatre artistes, un seul est excusable de marcher dans cette voie, et cet artiste, c'est M. Debruine, qui fait de la peinture comme un amateur qu'il est; il ne consacre aux arts que les loisirs que lui laissent le barreau et l'administration de la société *Felix Meritis*. On peut pardonner à un amateur et même applaudir à son respect pour les maîtres, mais l'artiste de profession doit faire davantage. M. Schaefels ressemble à M. Waldorp et M. Waldorp à ses devanciers. On préférerait donc moins de talent et plus de piquant, de nouveauté. Il y a bien dans les eaux de M. Schelfhout une propension à l'affranchissement, mais elle résulte plutôt de l'habitude de représenter des glaces et des neiges que d'une volonté bien arrêtée.

M. Charles Collignon nous permettra de le ranger parmi les Hollandais de l'école moderne, parce que, comme eux, sa vocation l'a entraîné à faire aussi des pastiches des vieux maîtres. Bien qu'il soit né Français, du moins nous le pensons, sa manière s'éloigne tellement de celle de nos compatriotes, qu'il n'y a pas moyen, avec toute la bonne volonté possible, de le classer dans une autre catégorie que celle de MM. Debruine, Schaefels, Schelfhout et Waldorp.

(*Journal des Artistes.*)

CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE METZ.

Au moment où la Belgique intelligente constitue elle-même une *Société pour la conservation et la description des monuments historiques* du royaume, il est de notre devoir de suivre plus attentivement encore que par le passé, les travaux des sociétés analogues et de donner de la publicité à leurs projets. La *Société française* fondée par M. de Caumont est une de celles qui marchent en tête du mouvement archéologique européen; nous sommes heureux de trouver cette occasion de rendre justice au zèle et au mérite de son jeune fondateur qui s'est dévoué à la propagande scientifique avec une ardeur que l'on ne rencontre que chez quelques natures d'élite. Les membres de la commission préparatoire ont donc adressé aux archéologues la lettre suivante que nous nous empressons de reproduire.

Monsieur,

La *Société française, pour la conservation des monuments historiques*, a décidé que le *Congrès archéologique* de 1846 se tiendrait dans la ville de Metz, et qu'il s'ouvrirait le lundi 1er juin.

Par sa position voisine de la Belgique, du grand-duché de Luxembourg, de la Prusse et de la Bavière rhénanes, Metz a paru être un des points de ce royaume les plus propres à faciliter le concours des savants français et étrangers, et à établir entre eux ces échanges de communications historiques et artistiques dans lesquels tous trouvent également à profiter.

Sous d'autres rapports encore, la désignation qui a été faite avait des avantages incontestables.

L'origine de Metz se perd dans les temps les plus reculés. Successivement cité gauloise, municipe romain, capitale du royaume d'Austrasie, puis du royaume de Lorraine, enfin ville épiscopale, libre et impériale, avant d'être définitivement réunie à la France en 1552, elle offre aux recherches et aux méditations des annalistes, dans les phases de son histoire, une suite de sujets d'étude plus nombreux, plus variés et plus attrayants que la plupart des autres villes de France.

Les archéologues trouvent à étudier, tant dans son enceinte que dans la contrée qui l'environne, un assez grand nombre de monuments dignes d'intérêt. Nous en mentionnerons particulièrement deux qui occupent les premiers rangs : l'aqueduc de Jouy (à 10 kilomètres de Metz), l'un des plus beaux débris de ces gigantesques travaux dont la main des Romains avait couvert le sol gaulois; et la *sublime* cathédrale de Metz (pour emprunter l'expression d'un illustre archéologue), ce monument de la foi et de la piété de nos pères, qui, par son élévation, sa hardiesse, sa légèreté, la grâce de ses formes architectoniques, l'éclat de ses vitraux, dispute la palme aux plus majestueuses basiliques de la chrétienté.

Metz n'est pas resté en arrière de l'heureux mouvement de réaction qui, en France et ailleurs, pousse tant d'intelligences d'élite vers l'étude de ces admirables monuments du *moyen-âge*, que le XVIIe et le XVIIIe siècle dédaignaient, qu'ils ne comprenaient même pas. Par l'intervention d'une *Commission d'archéologie* créée dans le sein de l'Académie royale de Metz, et grâce à l'appui bienveillant qu'elle a trouvé dans l'administration supérieure du département, de vieilles églises sont arrachées à la démolition qui les menaçait, et d'autres, à moitié ruinées, se relèvent sur leurs anciens plans. Ailleurs, un grand nombre de statues et de fresques ont été dégagées de l'ignoble badigeon sous lequel elles avaient disparu. Les monuments de l'époque gallo-romaine ne sont pas non plus négligés : des fouilles sont faites sur divers points du département de la Moselle, et les objets de sculpture qu'on découvre sont recueillis dans le bâtiment de la bibliothèque de la ville.

Cette bibliothèque possède des manuscrits précieux et des éditions rares appartenant aux premières années de l'invention de l'imprimerie : ces richesses littéraires seront à la disposition de MM. les membres du Congrès.

La *Société française* a décidé qu'avant de se séparer, le *Congrès archéologique* de Metz se transporterait à Trèves. Cette course qui se fait en quelques heures, d'une manière aussi agréable que facile, sur les bateaux à vapeur de la Moselle, ajoutera beaucoup à l'in-

térêt de la réunion annuelle de 1846. * Au seul nom de *Trèves*, qui ne se rappelle aussitôt les riches souvenirs historiques de cette ancienne métropole de la Belgique, qui a mérité d'être appelée la *Rome du Nord*, et qui, plus tard, a partagé avec Lyon le titre de *Ville des Martyrs?* Qui ne se représente cette masse imposante de monuments accumulés dans un étroit espace : d'une part, les *Arènes*, les *Thermes*, le *Palais de Constantin*, la pyramide d'*Igel*, la *Porta-Nigra*, témoins mutilés, mais encore debout, de la grandeur et de la gloire romaine; de l'autre, la vénérable cathédrale romane, et la délicieuse église de *Notre-Dame*, et *Saint-Mathias* et *Saint-Paulin*, lieux consacrés par le sang de tant de généreux confesseurs de la foi, lieux à jamais chers et vénérables à tout ce qui sent battre dans sa poitrine un cœur chrétien?

Nous sommes heureux d'ajouter ici que nos voisins de Trèves, à la première nouvelle de l'excursion projetée dans leur cité, se sont empressés de nous assurer que MM. les membres du Congrès trouveraient chez eux un accueil cordial et fraternel. Ce même accueil, nous le promettons de grand cœur, au nom de nos concitoyens, à tous les savants, français ou étrangers, qui honoreront notre ville de leur présence. Metz s'est acquis une ancienne réputation d'hospitalité; elle ne la démentira point en cette circonstance.

Nous sommes informés qu'un certain nombre de personnes qui assistaient, en 1845, soit au *Congrès archéologique* de Lille, soit au *Congrès scientifique* de Reims, se sont donné rendez-vous à Metz pour l'année suivante : nous espérons qu'aucune d'elles ne manquera à cet engagement. Sans doute aussi, parmi les membres de cette session nous en compterons plusieurs qui ont fait partie du *Congrès scientifique* de Metz en 1837 : nous avons conservé un souvenir trop agréable des relations que nous avons eues avec elles, pour ne pas désirer vivement de nous retrouver ensemble; et, en leur exprimant ce sentiment du fond de nos cœurs, nous osons compter qu'il y aura réciprocité dans les leurs.

Nous vous envoyons ci-joint, Monsieur, avec le programme des questions, un modèle d'adhésion au Congrès; nous vous prions de vouloir bien le remplir, et le retourner à l'une des adresses indiquées ci-après.

Nous avons l'honneur d'être, Monsieur, avec une considération très-distinguée, vos très-humbles et très-obéissants serviteurs,

Les membres de la Commission préparatoire du Congrès,

A. de CAUMONT; Vicomte de CUSSY; Baron de ROISIN; REICHENSPERGER; GOGUEL; l'Abbé ROLLIN; Victor SIMON; BÉGIN; Baron d'HUART; Baron de SAINT-VINCENT; Comte du COETLOSQUET.

Nota. Les adhésions seront adressées, à M. le comte du Coëtlosquet, l'un des commissaires.

Elles pourront l'être également, en ce qui touche les pays ci-après, savoir :

Pour l'Alsace et le grand-duché de Baden, à M. Goguel, à Strasbourg ;

Pour la régence de Trèves, à M. Reichensperger, à Trèves ;

Pour les autres parties de l'Allemagne, pour la Belgique et la Hollande, à M. le Baron de Roisin, à Bonn.

* Ceux de MM. les membres du Congrès qui désireront assister au Jubilé de Liége (lequel doit durer du 11 au 25 juin), pourront facilement s'y rendre de Trèves, en deux jours, soit par la route directe, soit par les bateaux à vapeur de la Moselle et du Rhin, et le chemin de fer de Cologne et Aix-la-Chapelle.

SALON DE PARIS
EN 1846.

Paris, ce 18 *avril* 1846.

Le Salon d'exposition des ouvrages de peinture, de sculpture, de gravure, etc., dus aux artistes français et étrangers, dans les salles du palais du Louvre, est ouvert depuis six semaines. On a déjà beaucoup dit et écrit sur cette matière féconde. Les artistes ont crié, les journalistes barbouillé du papier. Toutes les bouches, toutes les feuilles plus ou moins imprimées se sont évertuées sur ce sujet. Nous avons prudemment laissé s'assoupir ce premier tapage, et quand le silence s'est un peu rétabli, que le calme et la méditation ont mûri la pensée et le jugement, nous avons pris la plume sans crainte et surtout sans remords.

Ce Salon, inférieur à celui de l'année dernière, est une nouvelle protestation contre l'usage insensé des expositions annuelles. On sent clairement, en examinant toutes ces toiles, que le temps a manqué à la plupart des œuvres. Deux ou trois années d'intervalle auraient largement profité à ces compositions hâtives et peu développées. L'idée comme l'exécution auraient gagné à ce retard, et l'attente leur aurait été fructueuse et utile comme le soleil aux fruits de l'été. Mais c'est écrit, comme dit l'Arabe. Personne ne comprend ce langage de la raison. Soumettons-nous à ces suprêmes décisions, et examinons impartialement les résultats d'un système funeste, mais impérieux.

Nous examinerons dans ce premier article les œuvres principales exposées au Louvre, sans nous astreindre à des classifications de genre souvent arbitraires, toujours gênantes. Pour cela faire, nous nous occuperons plutôt des hommes que des choses, des œuvres que des idées.

Les peintres qui brillent le plus au Salon, nous le disons avec un regret sincère et cependant sans amertume, ne portent pas des noms français. Cependant, comme ils ont adopté notre pays, notre pays sans doute les a adoptés. Nous pouvons réclamer leur gloire comme la nôtre et nous réjouir en frères de leurs succès. MM. Ary Scheffer et Lehmann sont en effet les véritables rois de l'exposition. Ce sont deux talents hors ligne, dont la supériorité ne blesse aucune âme juste et vraiment artiste. Le premier, éloigné volontairement du Louvre depuis plusieurs années sagement employées à la méditation et au travail, reparait noblement armé de sept toiles où se retrouvent tous ses anciens mérites. Le second, que nous avons vu il y a moins longtemps, a mûri son talent et s'est élevé à une grande hauteur de conception.

Ab Jove principium. Au maître d'abord. Le portrait de M. de Lamennais, l'illustre philosophe chrétien, n'est qu'une pochade, mais elle est pleine de vérité. Elle représente l'auteur des *Amschaspands* douloureusement pensif et souffrant comme un homme que l'orgueil a privé du repos de la foi. Le *Christ portant sa croix* est une autre création. Dieu tout entier respire dans ces yeux limpides. L'élévation du type, la beauté des lignes, l'énergie du style, tout concourt à rendre cette peinture religieuse et touchante. M. Scheffer a composé deux toiles inspirées par l'admirable drame de Goëthe, Faust. Toutes deux sont rêveuses, allemandes, poétiques, comme il convient au poëte et au peintre. *Faust et Marguerite au jardin* sont pleins de grâce et d'amour. La première n'est pas belle, mais elle s'appuie avec tant d'abandon sur la poitrine du jeune docteur qu'elle entraîne et séduit. Faust est charmant de timidité. On dirait qu'il n'ose pas aspirer le parfum de cette fleur d'innocence, qu'il craint de cueillir cette virginité qui s'offre à lui. Marthe et Méphistophélès sont des contrastes suffisamment hideux à cette jeunesse, à cette beauté. Dans le *Faust au Sabbat*, les figures sont plus vivantes encore. La terreur se peint admirablement sur le visage de Faust qui aperçoit le fantôme de Marguerite et la joie infernale sur celui du démon victorieux. La Marguerite, à demi nue et tenant son enfant mort, n'a pas le vaporeux d'un fantôme, ni la beauté qu'on devrait attendre de la jeune femme aimée par le savant rajeuni. M. Ary Scheffer, sans doute à dessein, évite de donner à ses héroïnes une élégance de formes matérielle. C'est plutôt par l'âme qu'il veut les rendre séduisantes. C'est un système d'idéalisation qui tient à la tournure de son esprit. Le *Christ et les saintes femmes* offre, comme les précédentes œuvres, des têtes d'expression très-remarquables et le sens de la douleur parfaitement rendu, mais l'ensemble de la composition est inférieur et son effet moins énergique. L'*Enfant charitable* est une merveille de sentiment. La mère malade et ressuscitée par son fils, l'enfant rose, frais, et joyeux de rendre la vie à celle qui la lui a donnée, forment un harmonieux contraste. On admire une main palpitante, une couleur riche et douce à la fois, on oublie un ange postiche, on se laisse aller à l'intérêt de cette scène touchante. Nous avons réservé pour la fin *Sainte Monique et Saint Augustin*. C'est une composition irréprochable sous tous les rapports. Le sujet en est simple et l'impression puissante. La mère et le fils rêvent au bord de la mer, la première déjà bénie et toute au

ciel, le second encore un peu mondain, mais cependant déjà loin des erreurs de sa jeunesse. Dire les mondes d'idées qu'on trouve dans ces deux têtes est impossible. On regarde, on écoute, on pleurerait devant ces toiles. C'est magnifique comme tout ce qui réel, éprouvé, est pris entre la nature et le songe. Le génie de M. Ary Scheffer est un génie mystique et religieux. Cet artiste est plus que poëte; il est oiseau. Il a des ailes et une voix. Il déploie ses ailes, on s'envole avec lui dans l'infini. Il chante, on tombe dans une douce extase. On trouve en ses œuvres l'idéal que la terre nous cache. Il est céleste. Sa main voile le corps et découvre les purs mystères de l'âme. Son pinceau a des candeurs et des inexpériences d'enfant; mais il est homme par la profondeur sacrée de la souffrance. La douleur l'a doué comme une fée. Les larmes sont pour lui l'éternel baptême de la gloire.

Passons à M. Lehmann. Celui-là accorde plus à la réalité. Il est plus peintre, moins poëte. C'est cependant un homme éminent. Sa couleur est moins harmonieuse, plus triste, plus sévère. *Hamlet* qui pense au spectre paternel, couve d'immenses désespoirs dans son front. Ses belles mains, ses yeux mornes, ses cheveux, tout personnifie le désordre et la terreur. Hamlet, c'est le doute. C'est un caractère et non un homme. Il ne manque pour nous attacher que la dignité du personnage. *Ophélia* portant des fleurs est une pauvre folle qui fait gémir. Ses yeux sont bien égarés, la douleur a bien décoloré son visage. Elle va se laisser entraîner au courant de l'eau. Les accessoires sont moins soignés que dans Hamlet et l'expression est moins saisissante, mais c'est un digne pendant du doute que la folie, Les *Océanides* offrent une pyramide de femmes d'un aspect étrange sans disgrace. Leurs formes sont opulentes, leurs contours sont d'un modelé trop arrêté, peut-être. Elles ne pleurent pas réellement leur frère Prométhée; elles offrent au spectateur ravi la pureté antique de leurs corps divins. Elles disent : Voyez, admirez. C'est une étude d'une grâce un peu voluptueuse. M. Lehmann a exposé aussi des portraits. Un d'eux, que l'on dit être celui de Mme Alphonse Karr, offre un modèle remarquable. C'est une beauté brune, énergique, aux yeux ardents. On trouve là un bras magnifique, une grande distinction de manière, une grande netteté d'aspect; mais on regrette la crudité des tons et le parti pris des contours frangés d'un bleu verdâtre. Les autres portraits de M. Lehmann ont les mêmes mérites, les mêmes défauts : ils charment, et ils choquent. La couleur est agréable et dure. L'élève de M. Ingres a pris à son maître le grandiose de son style, la correction de son dessin. Il a trouvé en lui le sentiment triste qui attache et la profondeur qui saisit; il ne lui manque qu'un idéal pour atteindre au sommet de l'art.

M. Winterhalter ne fait plus que du métier. La peinture officielle l'enrichit, mais le tue. Ce n'est plus qu'un faiseur. Son *Portrait du roi* est dépourvu d'élégance et d'agrément. Le *salon du château de Windsor* n'est qu'une décoration, dit-on. Hélas! ce n'est que trop réel. Que M. Winterhalter prenne garde à sa réputation. Elle est grande et méritée, mais elle peut finir : l'art officiel n'est pas de l'art; c'est une hideuse ironie de l'intelligence et souvent de la fortnne.

M. Papety, que des journaux sérieux appellent *Dom Papety, Dominicain*, parce qu'il s'appelle Dominique, est mort. Vous êtes priés de ne pas assister à son convoi, service et enterrement. *Rêve du Bonheur*, où es-tu? Ceci est le rêve de Solon ou de tout autre. Un homme debout, un autre assis, l'un vieux, l'autre jeune, tous deux presque nus, l'un écrivant, l'autre faisant un geste équivoque; cela représente *Solon dictant ses lois*. Du reste nulle noblesse dans les poses; nulle vie dans les expressions; ni grâce, ni agencement. Solon est un Hercule Farnèse; l'écrivain une vulgaire académie; hors l'architecture, rien n'est compris; tout est froid, pauvre, niais. M. Papety n'a pas conservé une seule qualité de jeunesse. *Consolatrix afflictorum* est encore plus affligeant. Nous n'avons jamais eu grande confiance dans les hommes qui commencent leur carrière par un coup de foudre. Cependant nous n'aurions jamais cru qu'un artiste tel que s'était montré l'auteur du *Rêve de bonheur*, pût descendre si bas en si peu d'années, oublier tout ce qu'il avait acquis en un instant, son art, son métier, sa jeunesse et lui-même. *De profundis!*

Puisque nous en sommes aux morts, parlons de M. Granet. Assurément c'est là un artiste original et sa manière ne peut être confondue avec celle d'aucun autre; mais elle est toujours semblable. Cet artiste fait depuis des années le même tableau. Sa messe *à Notre-Dame de Bon-Secours*, son *Interrogatoire de Savonarole*, et ses six autres toiles, c'est tout un. M. Granet est vieux. Il jouit d'une grande et juste réputation, d'une belle fortune. Il devrait, par pitié pour lui-même, se retirer de la lice.

Rentrons dans les vivants. Un homme dont le talent est vigoureux, certain et pourtant contesté, un homme qui a des enthousiastes et des ennemis, c'est M. Saint-Jean, peintre de fruits et de fleurs. Pour nous, il est sans rival et sans modèle; son pinceau est un magicien qu'on ne peut qualifier. On lui reproche le *tapage de couleurs*, le *tortillement* et *l'agitation des formes;* nous ne savons que l'admirer, éblouis par le savoir de son pinceau. Sa lumière nous enchante et nous paraît aussi vraie que le soleil même. *Le cep de vigne sur un tronc* d'arbre est d'une merveilleuse poésie. Il se détache éclatant sur un fond gris et vaporeux d'automne. Les grains des grappes ruisselent et tentent les lèvres; les feuilles dorées par le jour exposent de magnifiques tons fauves ou pourpres; les insectes accourent à cette riche pâture. Rien ne se peut imaginer d'une telle magnificence de réalité, d'une telle splendeur d'imitation. La même extase nous saisit devant les *Fleurs dans un vase*. La perfection et l'énergie de la touche, la beauté du modelé nous forcent au silence et à l'aveu de la faiblesse de la plume devant la palette.

Voici un homme qui n'avance pas, mais ne recule pas : M. Édouard Dubufe. Son *Prisonnier de Chillon* est bien peint, mais sans valeur. Cette scène attendrissante ne saisit pas. Elle n'a pas de mouvement, d'accent vrai. Ce n'est pas un frère éperdu qui trouve son frère mort; c'est un médecin calme qui tâte froidement le pouls d'un homme qu'on lui confie. Le sujet n'est pas compris. La *Multiplication des pains* n'est que la répétition des petits tableaux religieux de l'année dernière : *Sermon sur la Montagne, Entrée à Jérusalem*. Ce sont toujours des œuvres d'une facture grasse, soignée, mais morne. Si M. Édouard Dubufe pouvait donner de la vie à ses compositions, animer ses personnages, il deviendrait sans contredit une de nos gloires; il n'est qu'une de nos espérances.

M. Glaize est un artiste bien heureux. On le vante, on le choie, on le porte aux nues. Lui, insoucieux et négligent, une idée nait dans sa tête, il l'indique à peine; il ne l'exécute pas; c'est admirable, divin, écrasant! Voyons un peu. Ceci nous représente *Vénus et ses Nymphes*. Fort bien; où sont les jambes de cette femme assise à gauche? Comment celle de droite peut-elle soutenir sur son orteil le corps presque entier de la déesse? Mais cela est gracieux, pimpant, séduisant, bien peigné, bien lisse, soit; cela ne suffit pas; il faut en outre dessiner et composer.

Nous parlions des heureux. Voici à point M. Horace Vernet. Avec un talent facile, sans effort, fécond et tout à fait improvisateur, M. Vernet s'est fait une réputation populaire pour les batailles et les soldats. Il saisit le public par la vérité, la franchise de ses conceptions et il le garde par la pureté de son dessin et la douceur de son coloris. Néanmoins Sa *Bataille de l'Isly* n'aura pas le succès de la *Smala*. L'œuvre est moins intéressante et moins agréable à la vue. On y trouve, comme toujours, le mouvement, l'exactitude, des épisodes où respire l'amour du pays; mais l'attrait populaire manque cette fois. L'ensemble est monotone; le ciel tient trop de place; le soleil n'est pas africain; la gauche du tableau présente une ligne droite malheureuse, les tentes du camp, et je ne sais quel froid est répandu sur toute la composition. M. Vernet n'en demeure pas moins un grand artiste. Tout ce qu'il fait est marqué à un coin de distinction incontestable; même les pochades, telle que le *portrait d'Enfant*, fils de son médecin, qu'il a fait en quelques heures et où on retrouve le joli et le mignon presque insaisissables de l'enfant.

Continuons nos catégories. Rien ne ressemble plus aux heureux que les paresseux. Nous avons depuis longtemps le désir d'arriver à MM. Diaz et Delacroix. Nous y voici. Le premier est gaucher et n'a qu'une jambe. On sent dans ses productions quelque ressentiment des malheurs de sa nature. Elles sont nombreuses, mais peu variées de forme et de pensées : des amours voltigeant, des nymphes presque nues couchées dans les herbes; c'est là le thème habituel. Rien n'est peint. Les fonds sont impossibles, les détails inconnus. On aperçoit des taches, des raclures, du jaune, du rose, du vert, c'est tout; arrangez-vous pour que cela représente des femmes, des arbres, du soleil; cela ne le regarde plus. Après cela, ces ébauches portent les noms les plus séducteurs : *Orientale*, gracieux fouillis de figures assises près de l'eau; l'*Abandon*, vue d'un horrible dos de femme posé contre un mur; *la Sagesse*, composition peu sage, mais plus soignée; *les Délaissées*, la plus grande de ces toiles minimes, où l'on trouve

quelques parties mieux touchées, des tons délicats et un *Amour* charmant; la *Magicienne*, figure vague aux couleurs indécises et maladroitement posées; *Intérieur de forêt*, gâchis plein de fraîcheur et de rêverie. Le reste nous échappe; mais ce n'est pas y perdre assurément. M. Diaz de la Pena est un artiste étrange : il conçoit; il ne peut exécuter. S'il faisait peindre ses tableaux par un autre, ils seraient merveilleux. Le soleil y joue, l'air y circule. On y trouve la grâce, la finesse, la douceur; mais la vérité même de convention en est absente. Ébauches pleines d'espoir, il semble qu'elles attendent la dernière main, qui ne leur arrivera pas. Aussi, pour caractériser un si bizarre esprit, il faut employer à la fois les mots les plus forts de l'éloge et du blâme et se heurter sans cesse aux épithètes les plus mal sonnantes, aux compliments les plus mielleux. Ah! si M. Diaz pouvait finir un peu ce qu'il commence si bien! Mais non, sa nature s'y refuse, c'est un talent incomplet et incorrect. Dès lors nous ne pouvons l'accepter. Il excite des engouements fiévreux. Pour nous, au nom de l'art pur, du bon goût, des saines traditions, des justes disciplines de la peinture, nous protestons contre ces ovations décernées aux débauches de l'esprit, aux libertés effrénées de l'exécution.

ALFRED DE MARTONNE.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

SOMMAIRE. — *Les Mousquetaires de la reine.* — *Le Livret.* — *La Musique.* — *Lady Henriette*, ballet énigmatique, mythologique et peu mélodique. — *Gentil Bernard* et *le Vicomte de Giroflée.*

L'année théâtrale a voulu se montrer active et féconde avant de terminer la carrière qu'elle a laborieusement et assez heureusement fournie; le mois d'avril nous a donné, coup sur coup, opéra-comique — ballet — et vaudevilles; un répertoire presque complet où manquent cependant la comédie — on en fait si peu, — le grand opéra — on n'en fait plus. M. Scribe est revenu à ses bons petits vaudevilles-*Gymnase;* quant à Meyerbeer, c'est une grave erreur que de croire à l'*Africaine,* au *Prophète* et aux autres messies futurs; l'existence de ces opéras est un bruit que les ennemis de Mme Stoltz font courir, et nous en sommes arrivés à nous écrier avec Oronte :

. . . . . . On désespère
Alors qu'on espère toujours.

Quels que soient les mystères de l'avenir, voyons ce que le présent nous donne, en commençant par la pièce importante, la pièce de résistance de notre menu — l'opéra-comique; le ballet n'est qu'un hors-d'œuvre un peu froid, le vaudeville une méringue légère soufflée et sucrée.

Les *Mousquetaires de la reine;* que de choses ce titre nous promet! Quels souvenirs et quelles espérances ne réveille-t-il pas dans l'imagination des lecteurs passionnés des *Mousquetaires* et de *Vingt-ans après!* Cette reine, c'est bien encore la superbe et fière Anne d'Autriche; mais ces mousquetaires, ce ne sont plus ces héros charmants Athos, Porthos, Aramis et notre ami d'Artagnan. M. Saint-Georges nous fait remonter vingt ans plus haut, à l'époque du premier conte de M. Dumas, au moment où Richelieu se prépare au fameux siége de la Rochelle. La cour est à Poitiers; jeux, tournois, fêtes et carrousels réunissent dans la demeure royale mousquetaires rouges, gris et noirs, seigneurs grands et petits, dames hautaines et piquantes filles d'honneur. Au milieu de cet escadron léger de la reine se font remarquer par leur grâce charmante Athénaïs de Solange et son amie Berthe de Simiane; Athénaïs aime Olivier d'Entragues le timide mousquetaire — *timide* et *mousquetaire,* quelle antithèse! — Pendant que le pauvre Olivier soupire et l'adore en secret, un autre mousquetaire plus digne de ce nom, Hector de Biron, entend une confidence des deux amies et se glisse audacieusement au lieu et place de l'amoureux transi et trop discret; de là, correspondance secrète et rendez-vous non moins secret; mais Athénaïs, remarquant avec effroi que son timide chevalier redevient dans l'ombre beaucoup trop mousquetaire, s'échappe, et laisse notre Biron honteux et confus. Le lendemain, Olivier ne sait à quoi attribuer les regards courroucés et dédaigneux de l'objet de sa flamme; l'audace lui est venue avec la fortune et le titre de duc de Montbarey; il parle, supplie, mais ses vœux sont impitoyablement repoussés, et pour comble de disgrâce le peu facétieux Laubardemont, grand prévôt de France, vient l'arrêter au nom du roi et des édits de M. le cardinal. Olivier est accusé d'avoir tué en duel, — la nuit dernière — je ne sais qui pour je ne sais quoi, et devant cette terrible accusation, il ne peut que baisser le tête en attendant la hache du bourreau; quand, oubliant tout pour sauver celui qu'elle aime, la belle Solange déclare à haute voix que le jeune mousquetaire n'a pu se battre en duel puisqu'à l'instant précisé dans l'accusation il était... chez elle! L'*alibi* est victorieusement démontré et la vie d'Olivier est sauve, grâce à Mlle de Solange qui y a perdu l'honneur; mais un bon mariage va tout réparer quand des explications malheureuses et maladroites s'échangent entre Olivier et Athénaïs; il s'afflige de son sacrifice sublime, elle s'étonne de sa douleur, il admire son courage et son généreux mensonge, elle déclare qu'elle n'a fait aucuns frais d'invention et que son récit était simplement une vérité!!... Nous voilà de nouveau brouillés; heureusement, tout s'arrange — et les secondes explications données par le malheureux et repentant Biron sont plus complètes et plus satisfaisantes que les premières. Il est inutile de vous dire que les amants se marient et que Biron et Berthe de Simiane en feront bientôt autant.

Ce livret, on le voit, repose sur une méprise et un quiproquo bien usés au théâtre, mais il y a tant d'art et de goût dans l'agencement de ses diverses parties que M. Saint-Georges lui a presque donné l'attrait d'une idée neuve.

La musique des *Mousquetaires* est due à la plume correcte et élégante de M. Halevy. La mélodie, souvent gracieuse, y abonde plus que dans la plupart de ses autres œuvres; quelques morceaux d'ensemble sont traités avec beaucoup d'habileté; nous en excepterons cependant le finale du second acte qui nous a paru bien pâle et bien décoloré. Les couplets de Berthe au premier acte sont piquants, mais l'idée en est triviale et commune; quant à ceux du troisième acte, ils sont indignes du maître qui les a signés. Les couplets chantés par le vieux capitaine, la romance d'Olivier, son duo avec Berthe, le duo de la basse et du trial, celui d'Olivier et d'Athénaïs et la romance pour soprano qui y est intercalée nous ont paru les morceaux les plus remarquables de la partition. L'air de chasse qui ouvre l'opéra est ce qu'on appelle un air *manqué,* — de l'intention et peu ou point d'effet. La ronde des mousquetaires a du caractère et de la couleur, mais l'exécution en a été si mauvaise qu'elle a passé inaperçue et que nous n'osons la vanter de peur de nous compromettre près de nos lecteurs — c'est cependant un des morceaux les plus heureux de l'opéra sous le rapport du style et de l'instrumentation.

Disons-le franchement — *les Mousquetaires* ont été montés trop précipitamment, les morceaux d'ensemble ont atteint avec peine le point d'orgue final et le quatuor du 2me acte était à peine su; cette exécution s'améliore chaque jour et s'améliorera encore, mais on ne devrait pas oublier qu'une première impression fâcheuse a des résultats déplorables, et nous avons vu pour notre part plus d'un artiste, plus d'un amateur éclairé éprouver aux *Mousquetaires* une déception presque complète.

Passons au ballet. — *Lady Henriette* est bien le ballet le plus embrouillé et le plus incompréhensible que nous connaissions; les diverses scènes se succèdent avec l'ordre logique et la marche régulière des différentes pièces des *rébus* illustrés revenus à la mode depuis quelques années; aussi nous n'aurons garde, par une analyse même partielle, de déflorer le plaisir pur et innocent que nos lecteurs ne peuvent manquer de ressentir en essayant de deviner le mot de cette énigme dansée, de cette charade en action, de cette danse logogriphique. Trois auteurs se sont réunis pour la musique de *Lady Henriette*, et la partition résultat de leurs communs efforts a précisément toutes les qualités nécessaires pour compromettre la réputation du moins connu des trois. Quoi qu'il en soit, allez voir *Lady Henriette,* ne fût-ce que pour le pas des matelots gracieusement dessiné et la danse des fous pleine d'originalité et d'entrain. Nous demanderons à M. le directeur de la scène, s'il n'existe pas pour représenter l'Olympe d'autres toiles de fond que le *Jugement dernier* composé par M. Rivière pour le défunt *Juif Errant.* L'association de Jehovah et de Jupiter nous semble audacieuse et nous sommes certains que les anges, les dominations, les puissances et les chérubins qui peuplent

cette toile immense sont médiocrement flattés de servir de *repoussoir* à des divinités païennes dont la morale était aussi légère que le costume.

Cette morale peu farouche nous amène naturellement à constater le succès d'un vaudeville-*Déjazet*. C'est vous dire son cachet, ses qualités et ses défauts. *Gentil-Bernard*, le gentil poëte comme l'appelait Voltaire, est le héros de ce vaudeville égrillard et épicé. Les auteurs nous montrent le poëte étudiant son *Art d'aimer* chez la bourgeoise, la grisette, la marquise, la paysanne et la danseuse; de l'esprit, de la gaieté et des couplets heureux ont assuré le succès de cette piquante Odyssée, de cette étude de mœurs faciles—trop faciles peut-être pour l'édification des spectateurs. Madame Varlet y déploie beaucoup de verve et porte à ravir l'habit du petit-clerc, la veste du paysan et l'uniforme du dragon; nous avons reconnu avec plaisir dans les airs de ce vaudeville un grand nombre de ponts-neufs et de vieilles chansons du temps; grâce à cette heureuse idée la pièce a ce qu'on est convenu d'appeler de la couleur locale et exhale un parfum quelque peu moisi qui sent son Favart et sa foire Saint-Germain d'une lieue.

Le Vicomte de Giroflée n'est ni un vaudeville, ni une farce; c'est simplement et bêtement une parade avec coups de pieds, taloches et pichenettes; le public n'a ni sifflé ni applaudi, mais il a beaucoup ri; que peut-on demander de plus à une parade?

J.

Variétés littéraires et artistiques.

Belgique. — Nous avons publié, il y a quelques jours, l'avis d'un de nos collaborateurs sur la statue du prince Charles de Lorraine et sur l'emplacement qu'il convient de lui assigner; nous donnons aujourd'hui une réponse qui a été adressée au journal l'*Émancipation*. Une objection sérieuse était celle qui blâmait l'emplacement du Bassin-Vert, parce que le bronze de la statue se confondrait avec le rideau de verdure qui formerait le fond de la perspective. Sans doute cette opinion a du poids, mais il est facile au fondeur de donner au bronze des teintes qui lui ôteront ses tons vert mat et qui lui permettront de se détacher sur la couleur du feuillage.

« Monsieur le rédacteur,

» On vous a adressé, il y a deux jours, une lettre relative à la statue du prince Charles de Lorraine et à son emplacement. Votre estimable correspondant s'est trompé en quelques points. Permettez-moi, monsieur, de rectifier ce qu'il y a d'inexact dans sa lettre.

» Votre correspondant paraît ne pas avoir une idée juste du monument qu'il s'agit d'ériger. D'après lui, la statue serait de grandeur médiocre; c'est une erreur : la statue est colossale, elle a quatre mètres de hauteur, c'est-à-dire qu'elle est un peu plus élevée que l'ancienne statue érigée, en 1775, sur la Place Royale et qui, au dire de nos pères, ne semblait pas trop petite sur cette vaste place.

» Votre correspondant suppose que M. Jehotte a donné au prince Charles l'apparence et les allures d'un marquis du XVIIIe siècle. M. Jehotte n'a pas commis une pareille bévue. Il a pris pour modèle le portrait exposé à l'hôtel de ville, dans la salle des Pas-Perdus. Le costume du prince Charles est moitié civil, moitié militaire. Il a l'habit, la cuirasse et l'écharpe qu'on portait de son temps; il est chaussé de grosses bottes et non des « *souliers à boucles* » que lui prête votre correspondant. Il y avait deux hommes dans le prince Charles : le guerrier et l'administrateur. L'artiste a voulu rappeler et personnifier les deux hommes dans la statue.

» Votre correspondant craint qu'une statue de bronze ne produise peu d'effet au milieu de la verdure du Parc. Permettez-moi de lui faire observer qu'à Anvers, après avoir en quelque sorte promené Rubens par toute la ville, on a fini par le transférer à grands frais de la place Sainte-Walburge à la Place-Verte.

» Je ne m'occupe ici que de la forme du monument et de son emplacement. Quant au mérite de l'œuvre, comment pourrait-on l'apprécier aujourd'hui? Qu'on attende, pour se prononcer, que la statue soit fondue et posée. Alors seulement on pourra en parler avec connaissance de cause. Aussi me contenterai-je, monsieur, pour toute réponse aux critiques anticipées de votre honorable correspondant, de lui rappeler ce que vous avez dit vous-même il y a un mois, en annonçant l'érection du simulacre de la statue. Vous vous exprimiez ainsi : « *Il ne s'agit pas de juger de la statue* dont un modèle en » planches ne pourrait donner qu'une idée fort imparfaite; l'œuvre » de M. Jehotte a reçu l'approbation de la commission directrice » instituée par les souscripteurs, ainsi que l'approbation de la com- » mission des monuments et du gouvernement; il s'agit uniquement » de juger de l'emplacement. »

» Confiant dans votre impartialité, monsieur, j'ose espérer que vous ne me refuserez pas l'insertion de cette lettre.

» Veuillez agréer, monsieur, les assurances de ma parfaite considération. »

—

Bruges. — *Concours de composition ouvert à tous les artistes belges, par la Société de Chœurs de Bruges, à l'occasion des fêtes inaugurales de la statue de* Simon Stevin, *le* 27 *juillet* 1846.

La Société de Chœurs de Bruges, voulant encourager l'art musical en Belgique, a décidé de joindre à son grand concours de chant d'ensemble, un concours pour la composition d'un chœur à 4 voix d'homme, sans accompagnement, sur les paroles suivantes :

CHOEUR.

CHANT DE VICTOIRE.

Que nos chants de victoire,
Réveillent les échos,
Honneur! triomphe! gloire!
Gloire à tous nos héros!

Ranime-toi, noble patrie,
Au soleil de la liberté;
Relève ta tête meurtrie,
Reprends ton lustre et ta fierté.

Dieu tutélaire,
Veillez toujours sur nous;
Notre prière
Monte vers vous.

Que nos chants de victoire,
Réveillent les échos,
Honneur! triomphe! gloire!
Gloire à tous nos héros.
Victoire! victoire!

PROGRAMME.

Art. 1. Les artistes belges sont seuls admis à concourir.

2. Une médaille en or de la valeur de 200 francs, ou la même valeur en indemnité pécuniaire, est accordée à la meilleure composition.

3. La partition doit contenir quatre parties, savoir : Un 1er et un 2me ténor, une 1re et une 2me basse.

4. L'artiste, qui désirerait prendre part au concours, est tenu d'envoyer sa partition, au plus tard le premier juin prochain (terme de rigueur), au domicile de M. Le Comte-Allaert, secrétaire de la Société, rue Wallonne, n° 69, à Bruges.

5. Les partitions devront porter une épigraphe ou devise, et être accompagnées d'un billet cacheté, sur lequel l'épigraphe sera répétée. Ce billet contiendra le nom, les prénoms et le domicile de l'auteur.

6. Le jury sera composé de cinq membres, choisis parmi les artistes de la ville de Bruges.

7. Immédiatement après la décision du jury et en sa présence, le billet accompagnant la partition jugée digne du prix sera ouvert, et l'auteur sera proclamé vainqueur.

8. Le morceau couronné restera la propriété de la Société, qui se réserve en tout temps le droit de le faire publier. Le même morceau servira en outre d'ouverture au concours de chant d'ensemble, le 27 juillet, et sera exécuté par la Société de Chœurs de Bruges.

9. Les billets accompagnant les partitions non couronnées resteront fermés, durant un mois après la décision du jury. Pendant ce temps les concurrents ont le droit de réclamer leur œuvre, en s'adressant par lettre dûment signée, au secrétaire de la Société de Chœurs de Bruges. Ce délai étant expiré, les billets restants seront

anéantis, sans avoir été décachetés, et les partitions non réclamées resteront la propriété de la Société, qui pourra en disposer à son gré.

10. Le prix ne sera point adjugé, s'il n'y a au moins trois concurrents.

11. Les membres composant le jury ne sont point admis à concourir.

12. L'époque et le résultat de la décision du jury, seront publiés par les principaux journaux du royaume.

13. Le prix sera remis au vainqueur, le mardi, 28 juillet 1846.

Ainsi arrêté par la direction, le 15 avril 1846.

La président, G. PECSTEEN. — *Le secrétaire,* LE COMTE-ALLAERT.

—

Académie royale de peinture, sculpture et architecture, à Bruges.

La direction a l'honneur de rappeler à MM. les artistes belges et étrangers, que les ouvrages destinés pour l'exposition qui s'ouvrira le premier lundi du mois de juillet prochain, doivent être adressés à l'Académie, franc de port, avant le quinze juin, en se conformant d'ailleurs à l'art. 3 du programme.

Elle porte à leur connaissance que M. le ministre des Finances, dans le but de prévenir le dommage qui pourrait être apporté par le déballage et la vérification à la frontière aux objets d'arts qui seraient envoyés de l'étranger à l'exposition de Bruges, a fait donner des ordres aux employés des bureaux des douanes à Anvers, Westwezel, Ostende, Menin, Henri-Chapelle, Overoet, Quiévrain et Hertain, pour qu'après déclaration du nombre et de l'espèce des objets dont s'agit, les colis qui les renferment soient expédiés par passavant-à-caution et sous plombs, vers l'entrepôt de Bruges, où la vérification pourra s'en effectuer au local de l'exposition en présence d'une personne désignée par la commission directrice. Ces objets pourront d'ailleurs être réexportés sans avoir payé de droits à l'entrée ou à la sortie.

Bruges, le 16 avril 1846. *Le Secrétaire,* ROELS.

—

M. Pluys, peintre-verrier à Malines, vient d'exposer au Musée de Bruges les portraits en pied de Philippe-le-Bon et d'Isabelle de Portugal, Charles-le-Téméraire et Isabeau de Bourbon, Maximilien d'Autriche et Marie de Bourgogne. Les cartons appartiennent à MM. Dujardin et De Hoy; ils sont faits d'après les esquisses du 15me siècle. Ces vitraux sont destinés à la chapelle du Saint-Sang à Bruges, où tous les portraits des ducs et duchesses de Bourgogne se dérouleront chronologiquement sur les verrières, quand le plan arrêté pour le décor de cette chapelle aura reçu son entière exécution.

—

Gand. — COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS. *Séances des 9 et 10 avril.* Sur le rapport de M. Roelandt qui a visité les lieux, la commission décide qu'au lieu d'agrandir l'église de Middelkerke d'une façon difforme et de conserver en partie une construction délabrée, il conviendrait de faire un bâtiment neuf d'une seule nef. L'ancienne tour qui est belle et dont la restauration est facile, doit dans tous les cas être conservée.

Le conseil de fabrique de l'église de Dixmude a l'intention de faire peindre à l'huile l'intérieur de cet édifice. Ce fait a été signalé à M. le ministre de la Justice; la peinture à l'huile n'est nullement en harmonie avec le style gothique. Des délégués de la commission se rendront prochainement à Dixmude, afin d'examiner quels sont les travaux que l'état de cette église réclame.

La commission se propose de modifier le projet pour l'agrandissement de l'église de Bovekerke, Flandre-Occidentale, et notamment de donner au chœur la forme polygone et de se conformer pour la construction entière au style de la tour ancienne, tour qui est conservée.

Il est impossible de porter un jugement sur le plan incomplet qui est soumis pour l'agrandissement de l'église de Knesselaere. La commission n'émettra un avis qu'après avoir reçu les façades latérales et les coupes.

Le projet pour l'agrandissement de l'église de Bellem (Flandre-Orientale) est adopté.

Les travaux qu'il est question d'exécuter à l'un des bâtiments appartenant à l'institution royale de Messines, sont approuvés.

La commission adopte l'idée d'agrandir l'église de Cruyshautem vers le côté où se trouve actuellement l'entrée, et de démolir le chœur qui est la partie la plus ancienne et la plus détériorée de l'édifice.

Le projet proposé pour la restauration et l'achèvement du beffroi de Gand est approuvé.

La commission détermine le dessin pour la restauration de la façade latérale de Saint-Martin à Ypres.

Il est donné un avis favorable sur la pétition du conseil de fabrique de l'église de Sainte-Walburge, à Audenarde, tendant à obtenir un subside supplémentaire pour la restauration de la tour de cette église.

—

Concours ouvert par la Société Royale des Beaux-Arts et de littérature, de Gand, pour 1846-1847.

Sur la proposition de la classe de musique, la Société a décidé que l'objet du concours de cette classe sera, pour l'année 1846-1847 :

Une cantate *sur un sujet national, à mettre en musique pour une ou plusieurs voix, accompagnement d'orchestre complet.*

Le prix consistera en une médaille de la valeur de 400 fr.

A cet effet, il est préalablement ouvert un concours pour le *poëme* destiné à être mis en musique.

Le sujet, qui doit être national pour la pensée, est abandonné, quant à la forme, à l'imagination des concurrents. Cette pièce, de quatre-vingts vers au plus, pourra être écrite en français ou en flamand.

L'auteur du meilleur poëme recevra une médaille de la valeur de 100 francs.

Les pièces concurrentes devront être envoyées *franco* au secrétaire de la Société avant le 1er juillet 1846, afin que le poëme couronné puisse être immédiatement publié.

Un programme ultérieur fixera les conditions du concours musical.

Les prix décernés seront remis aux vainqueurs en 1847, lors de l'Exposition triennale de peinture, sculpture et architecture.

Les auteurs ne mettront point leur nom à leur ouvrage, mais seulement une *devise* qu'ils répéteront sur un billet cacheté, renfermant leur nom et leur adresse. Ceux qui se feraient connaître autrement, ainsi que ceux qui enverraient leur poëme après le terme prescrit, seront absolument exclus du concours.

Fait à Gand, le 20 mars 1846.

Le secrétaire, J. DE SAINT-GENOIS. — *Le président,* PH. VANDE VELDE.

—

Anvers. — Dans une de nos pérégrinations artistiques, nous avons été admis à voir, chez M. Van Rooy, de cette ville, un tableau qu'il vient de terminer pour l'église de Saint-André, et dont le sujet est le Christ chargé de la croix, au moment où il rencontre la Sainte Vierge. Nous avouerons que nous avons été frappé de cette toile, sous le double rapport de la conception et de l'exécution. Nous nous réservons d'en rendre un compte détaillé, lorsqu'elle occupera la place à laquelle on la destine. En attendant, nous engageons les vrais amateurs à visiter l'atelier de l'artiste, auquel nous devons déjà tant de morceaux distingués. Nous pensons qu'ils nous sauront gré de cette indiscrétion.

—

Malines. — On va ériger à Malines la statue de Marguerite d'Autriche, la *Gente damoiselle.* M. Tuerlinckx en a fait le modèle.

—

FRANCE. — Le tribunal de Saint-Omer vient de juger un fait d'escroquerie, qui atteste de la part de la victime une rare crédulité. Un sieur Rozenzweigh, de concert avec son fils, a capté la confiance d'un M. Herbout, et lui a vendu comme des tableaux de haut prix, des croûtes du dernier ordre. Les toiles qu'il présentait à son client, étaient accompagnées d'une notice destinée à en attester l'origine et la valeur. A l'aide de cette manœuvre, il parvint à vendre 3,000 francs un *Combat des Amazones,* qu'il attribuait à Rubens, et qu'il estimait 500,000 francs; il vendit au même prix un autre tableau représentant *Jésus-Christ distribuant du pain aux petits enfants,* qu'il attribuait à *saint Luc*, et qu'il estimait 1,500,000 fr., etc. Une expertise eut lieu et porta la valeur réelle du *Combat des Amazones,* de Rubens, à 5 francs : le *Jésus-Christ distribuant du pain aux petits enfants,* au même prix, et ainsi du reste. Les sieurs Rozenzweigh père et fils, ont été condamnés à une année de prison.



Émile, chien du Mont-Saint-Bernard.

DESSINÉ ET GRAVÉ PAR M. J.-C. GOOSSENS

ÉLÈVE A L'ÉCOLE ROYALE DE GRAVURE.

PROGRAMME ET STATUTS

DE LA SOCIÉTÉ BELGE

POUR LA CONSERVATION

ET LA DESCRIPTION DES MONUMENTS HISTORIQUES.

A peine la *Société Belge pour la conservation et la description des monuments historiques* était-elle constituée, que déjà les plus chaudes et les plus ardentes sympathies s'étaient déclarées en sa faveur. Tout le monde a compris qu'il s'agissait d'une œuvre nationale et avec cette intelligence des grandes choses, qui caractérise si bien le peuple belge, les hommes qui ont a cœur de voir leur pays marcher en tête des nations progressistes ont immédiatement envoyé leur adhésion au programme comme aux statuts dont nous allons donner connaissance à nos lecteurs.

Non-seulement depuis sa création la Société Belge a reçu les adhésions des hommes éminents du pays, mais de plus, avant même d'avoir donné signe de vie par ses travaux, elle a reçu les applaudissements de *la Société Française,* instituée dans le même but de conservation et dont l'organisation a servi de base à celle-ci.

M. de Caumont, l'illustre fondateur de la société française, et M. le vicomte de Cussy, l'un des savants et infatigables inspecteurs de cette même société, ont adressé au rédacteur de *la Renaissance,* — qui leur avait envoyé communication du programme et des statuts, — la lettre que voici :

« Monsieur,

« Acceptez nos sincères remerciments, pour la communication que vous avez bien voulu nous faire des statuts de la Société Belge pour la conservation des monuments.

« Vous avez compris, monsieur, avec votre intelligence si éclairée, que toutes nos sympathies devaient être, dès le début, acquises à une association dont les efforts doivent enlever aux atteintes si multipliées du temps et des hommes, les richesses archéologiques qui rattachent le passé au présent. La Belgique, plus que bien d'autres contrées, a le droit de s'enorgueillir de ses monuments en tout genre; et la présidence de M. le comte Félix de Mérode qui chaque jour donne de nouvelles preuves de son zèle pour les sciences et les arts, nous parait une garantie de plus du succès de la société dont vous nous apprenez la fondation. Puisse-t-elle, monsieur, réussir en tout point dans sa noble mission! Tels sont les vœux avec lesquels nous avons l'honneur d'être,

« Monsieur, vos très-humbles et très-obéissants serviteurs,

A. De Caumont, *Directeur de la société française.*

Vicomte Fritz de Cussy, *Inspecteur de la société.*

On voit donc bien, que de quelque côté que l'on se retourne, la *Société Belge* a reçu dès sa naissance des preuves de sympathie qui, nous n'en doutons nullement, sont une garantie de succès pour son avenir. Voici le programme et les statuts auxquels les savants de France ont répondu :

PROGRAMME.

La Belgique est, sans contredit, une des contrées de l'Europe les plus riches en monuments anciens et en objets d'art de toute nature; c'est aussi une de celles dont les richesses archéologiques sont le plus imparfaitement connues. Ce n'est pas seulement dans des localités qui, par leur peu d'étendue ou leur éloignement des grandes routes, échappent à l'exploration des voyageurs, mais même dans des villes et des bourgs populeux, qu'il existe une foule d'édifices anciens, de statues, de tableaux, d'inscriptions, etc., qui jusqu'ici n'ont pas encore fixé l'attention des savants et des artistes. Il en résulte que des monuments, des sculptures ou des peintures de prix dont on ignore le mérite dans les lieux qui les possèdent, sont mutilés, détruits ou aliénés journellement, sans que le gouvernement puisse avoir connaissance de ce vandalisme. Les actes de cette espèce sont trop nombreux pour pouvoir être mentionnés ici. Il suffira de rappeler la vente du chef-d'œuvre de Van Eyck, qui décorait avant 1814 la cathédrale de Gand, lequel fut alors cédé pour une somme de 6,000 francs et que, plus tard, le roi de Prusse acquit au prix de 410,000 francs; la vente au poids du cuivre des anciens fonts baptismaux en bronze de l'église de Saint-Germain à Tirlemont, qui datent de l'année 1146; celle d'un superbe meuble incrusté, que la *commission du musée* de Bruxelles vendit, il y a peu d'années, au prix de deux ou trois cents francs, bien qu'il fût décoré d'ornements en argent et de pierres fines dont la valeur intrinsèque était de deux mille francs au moins; celle d'un magnifique triptyque byzantin du XI[e] siècle, en vermeil et émaillé, qui se trouvait autrefois dans l'église de Fosses; celle des vitraux peints et des sculptures gothiques des stalles de l'église paroissiale d'Aerschot donnés pour 1,200 francs; celle des beaux vitraux de l'église de Dion-le-Val et celle toute récente d'un charmant autel gothique qui décorait l'antique et curieuse église d'Auderghem.

Affligés de la perte de tant de monuments précieux, nous avons pensé que le moyen le plus efficace de mettre un terme à des dilapidations qui nous privent, — et la plupart du temps au profit de l'étranger, — des productions de l'art qui font la gloire et l'ornement de la patrie, c'était de créer une *société pour la conservation et la description des monuments et des antiquités de la Belgique,* à l'instar de celle que M. de Caumont a formée en France et dont les ramifications se sont étendues dans toute l'Europe. Nous comptons trop sur le patriotisme et les lumières de nos concitoyens pour oser douter qu'ils s'empressent de nous seconder dans une œuvre aussi méritoire et aussi éminemment nationale.

Le but de la société est donc de veiller à la conservation ou à la restauration des anciens monuments qui se distinguent, soit sous le rapport de l'art, soit par des souvenirs historiques ou nationaux. L'œuvre capitale qu'elle se propose d'entreprendre, c'est une statistique monumentale et artistique de la Belgique, la plus exacte et la plus complète possible. Cette statistique ne se bornerait pas à une simple nomenclature, mais elle devrait offrir une monographie de tous les édifices remarquables du pays.

Un pareil travail, exécuté avec le zèle et les lumières nécessaires, nous donnera non-seulement une connaissance parfaite de nos trésors artistiques, et arrachera à l'oubli une foule de monuments condamnés aujourd'hui à l'abandon, mais encore il présentera un recueil inappréciable de matériaux pour une statistique générale du royaume, pour l'histoire de l'architecture et pour celle des beaux-arts en

Belgique. Ces documents concourront en outre à la confection d'une bonne et complète topographie du pays.

Une autre tâche que s'impose la société, c'est d'aider le gouvernement dans la création d'un musée historique d'antiquités nationales, où l'on rassemblera, en les classant chronologiquement, tous les objets qui ont rapport aux mœurs et aux usages de nos ancêtres, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Le récit des événements ne constitue que l'histoire extérieure ou publique des nations; pour comprendre leur histoire privée ou domestique, il faut y joindre la description de leur vie intérieure. Séparer l'une de l'autre, c'est représenter un drame sans décors ni costumes. Et où pourrions nous acquérir une connaissance plus exacte et plus complète de la vie intime de nos ancêtres que dans un musée historique, où, au milieu d'une série de monuments témoins de tous les âges, il nous sera facile de refaire la physionomie de la Société Belge à toutes ses époques, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours?

Persuadés, monsieur, que vous apprécierez la justesse de ces idées et la nationalité de notre but, nous avons l'honneur de vous adresser, avec le *Réglement constitutif* de la Société, un bulletin d'adhésion à ses travaux.

Le Secrétaire,
SCHAYES.

Le Président,
COMTE FÉLIX DE MÉRODE.

RÉGLEMENT CONSTITUTIF.

ARTICLE PREMIER.

Une société est établie à Bruxelles pour la conservation et la description des monuments et des antiquités du royaume.

Elle prend le titre de : *Société Belge pour la conservation et la description des monuments historiques.*

ART. 2.

La société se propose de faire le dénombrement général des monuments belges, de quelque nature qu'ils soient, de les décrire, de les classer par ordre chronologique et de publier des statistiques monumentales de chaque province dans un *Bulletin* spécial qui sera annexé à la *Renaissance,* journal créé par l'*Association Nationale pour favoriser les arts en Belgique* *.

ART. 3.

La société fera tous ses efforts, pour empêcher la destruction des anciens édifices et les dégradations qui résultent journellement de restaurations mal-entendues; elle veillera à la conservation de tous les objets d'art du pays, tels que peintures, sculptures, vitraux, manuscrits, bronzes, pierres tumulaires, reliquaires, inscriptions, médailles, etc.; elle en fera faire des inventaires, des copies ou des dessins; elle tentera des fouilles partout où elle espérera arriver à des découvertes utiles.

* Cette feuille, qui existe depuis sept années déjà, ajoutera désormais à son titre celui de *Revue archéologique de la Belgique,* bien que les deux publications soient parfaitement distinctes.

ART. 4.

La société fera près du gouvernement les démarches nécessaires pour arriver au but qu'elle se propose, et pour hâter la création d'un musée historique d'antiquités nationales.

ART. 5.

La société étend sa sollicitude à toutes les parties du royaume sans exception de localité; mais le siége de l'administration qui la dirige est fixé dans la ville de Bruxelles, centre du gouvernement.

ART. 6.

Chaque membre de l'association paie une cotisation annuelle de 12 francs.

Cette cotisation donne droit à recevoir le *Bulletin archéologique* publié par la société.

ART. 7.

Le nombre des membres de la société est illimité. Pour en faire partie, il suffit de donner son adhésion aux présents statuts, et d'être nommé à la majorité absolue des suffrages, dans une séance du conseil, sur la présentation d'un membre de la société.

ART. 8.

Les chefs des départements ministériels, les ministres d'État, les membres de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, les présidents des sociétés archéologiques déjà existantes, les gouverneurs de province, les évêques et les recteurs des universités, seront de droit et sans présentation, membres de la société, dès qu'ils en exprimeront le désir.

ART. 9.

L'administration des affaires de la société est confiée à un *Conseil permanent* composé de : un président, quatre vice-présidents, un secrétaire-général, un trésorier et dix membres titulaires résidant à Bruxelles.

ART. 10.

Il est créé des inspecteurs pour les provinces. Ils pourront assister aux réunions du *Conseil permanent* avec voix délibérative.

ART. 11.

Le Conseil permanent nomme des membres honoraires parmi les étrangers de distinction.

ART. 12.

Le président seul est élu pour un terme indéfini. Les autres administrateurs sont nommés, ainsi que les inspecteurs provinciaux, pour cinq ans, à la majorité absolue des suffrages. Ils pourront être réélus.

ART. 13.

Le président remplit les fonctions d'inspecteur général de la société et dirige les travaux sur tous les points du royaume, d'accord avec le *Conseil permanent.* Il s'entend avec l'autorité supérieure pour obtenir l'assistance dont la société peut avoir besoin.

ART. 14.

Les inspecteurs provinciaux font des tournées dans leur

circonscription. Ils adressent au président, qui en donne communication au conseil, un rapport sur l'état des monuments par eux visités. Ils sont également appelés à veiller à l'exécution des mesures prescrites par le comité central; à éclairer les questions locales; à informer la société des actes de destruction qui se commettent ou se préparent sous leurs yeux, et à concourir à la rédaction du catalogue des monuments de toute nature qui existent dans leurs districts respectifs.

ART. 15.

Le trésorier est chargé de recevoir les cotisations; il est secondé par les inspecteurs. Il solde les dépenses arrêtées par le conseil, et lui présente tous les six mois un relevé de l'état des recettes et des dépenses.

ART. 16.

La société tient chaque année, suivant le besoin, une ou plusieurs séances générales, dans lesquelles tout ce qui l'intéresse est mis en délibération. Elle décide les publications à faire dans l'année; elle détermine l'emploi des fonds, et arrête les comptes de l'exercice écoulé.

ART. 17.

Dans les séances générales et annuelles, le bureau se compose du président, des vice-présidents, du secrétaire, du trésorier, des inspecteurs provinciaux et d'un certain nombre de membres désignés par le président.

ART. 18.

Le *Conseil permanent,* chargé de la direction des affaires courantes, se réunira au moins une fois par mois, au local de la société, place du Grand Sablon, n° 11, afin d'aviser aux mesures à prendre d'urgence.

ART. 19.

Les résultats de toutes les réunions sont consignés dans des procès-verbaux qui sont transcrits sur un registre particulier restant au siége de la société.

ART. 20.

Tout membre qui cesse de faire partie de la société perd son droit à l'avoir social.

ART. 21.

La société venant à se dissoudre, toutes ses collections et ses archives sont dévolues au gouvernement, pour être conservées dans un dépôt public de la capitale.

ARTICLE TRANSITOIRE.

Les membres du *Conseil permanent* et les inspecteurs provinciaux seront immédiatement choisis afin que l'organisation de la société soit complète et que celle-ci puisse se livrer à quelques travaux préparatoires. Ils ne resteront en fonctions que jusqu'à la première réunion générale de la société fixée au mois d'octobre prochain.

Dans cette réunion auront lieu les nominations définitives.

NOTA. — Nous devons rappeler à nos souscripteurs, que la Société Belge publiera un ***Bulletin archéologique*** et qu'il suffira d'être membre de la Société de conservation, pour le recevoir ***gratuitement.***

OPINION DE LA PRESSE FRANÇAISE

SUR QUELQUES-UNS DE NOS ARTISTES.

L'article que nous avons publié dans notre dernière livraison sur la presse artistique en France, et intitulé : *les journaux d'art à Paris*, a été reproduit avec force commentaires, d'un côté, et beaucoup d'éloges de l'autre, par un bon nombre de feuilles françaises. Nous empruntons aujourd'hui à l'une d'elles quelques appréciations raisonnables sur nos artistes belges; il va sans dire que nous les trouvons dans le *Jonrnal des Artistes.* Elles serviront de contre-poids aux dépréciations systématiques de quelques critiques ignorants ou mal intentionnés.

M. VERBOECKHOVEN.

« Le magnifique *Chien des Pyrénées* qu'on voit au bout de la grande galerie à droite, dans un superbe palais, en avant de deux épagneuls, assez disposés à tenter des hostilités contre le haras du Brésil qui, du haut de sa grandeur, fait quelque peu le fier, est le portrait du chien de M. Gallait. Si l'ameublement réel du palais de cet artiste répond à celui exécuté par M. Verboeckhoven, il n'y a guère de tête couronnée logée plus somptueusement. Cela est royal. Le chien, d'une race anté diluvienne, méritait cet honneur. Il est d'une facture large. N'est-ce pas une réponse à ceux qui accusaient M. Verboeckhoven d'être toujours trop fini, trop terminé et, par suite, mesquin dans la forme, maigre dans les contours? Les deux *Paysages et animaux* sont exécutés de cette dernière façon, et à côté du chien ils paraissent effectivement assez étriqués. Cependant on y reconnait une main des plus habiles, et de plus une grande observation de la nature. »

M. DECAISNE.

« Qui sont ces deux jeunes gens qui ont si bonne tonrnure et révèlent un certain parfum d'aristocratie?—Ce sont les fils du prince de Galitzin. — Je ne m'étonne plus. — M. Decaisne entend fort bien la composition d'un tableau de portrait. Il l'arrange avec art, tout en s'attachant à bien rendre le caractère et la physionomie. C'est un avantage qu'il a sur beaucoup de ses confrères. Ajoutez à cela que c'est un homme d'étude qui acquiert chaque jour et qui, parce qu'il a du talent, ne croit pas devoir s'endormir sur ses trophées. »

M. DE KEYSER.

« Quel est ce prince, ou cet officier étranger, et cette grande et belle dame en noir qui occupent chacun un des angles du salon carré? Ils ne me séduisent ni l'un ni l'autre; mais cependant, malgré moi, j'y reporte à chaque instant la vue. — Le premier est le portrait du roi des Pays-Bas, l'autre celui de la princesse d'Orange. Celui-ci est en pied, celui-là en buste. Ils sont tous les deux d'une ressemblance extrême. Au premier aspect, ils ne séduisent pas, mais cet entrainement instinctif, qui vous porte malgré vous à les regarder sans cesse, est tout en leur faveur. Voulez-vous savoir pourquoi? C'est que nous ne sommes pas habitués, en France, à cette couleur particulière à l'école flamande, comme vous vous en convaincrez en examinant les tableaux des autres Belges. De là, cette première impression défavorable. Mais quand l'œil y est une fois habitué, on ne songe plus qu'à l'étude, qu'aux qualités éminentes qui les distinguent. De là, cet autre mouvement qui fait revenir sur ces deux ouvrages. M. de Keyser est un artiste fort habile et fort intelligent, comprenant parfaitement bien les personnages qui posent devant lui. La seule chose qui manque à M. de Keyser, c'est de ne s'être pas assez dépaysé. Un voyage en Italie, et vous nous en direz des nouvelles. »

M. GALLAIT.

« Effectivement.—Voici M. Gallait, un artiste belge, avec le portrait de M. de Theux, ministre d'État. —Bel et bon portrait. — D'une excellente couleur. — De la dignité. — Une tenue parfaite. — Nous sommes d'accord sur les qualités, mais sur les défauts? — Ils sont si légers que ce n'est pas la peine d'en parler. »

M. Fraikin.

« Lors de votre excursion précipitée dans les caveaux destinés à la sculpture, au Louvre, vous n'aurez sans doute remarqué ni l'*Amour captif*, de M. Fraikin, ni la *Victoire*, de M. Rauch..., et c'est grand dommage. La première de ces deux œuvres a quelque chose d'anacréontique. Une femme, belle comme Vénus, si ce n'est pas elle, a fait l'Amour prisonnier. Fière de butin, elle l'emporte en s'enfuyant de toute la légèreté d'une biche. Mais l'Amour pourrait lui échapper, et, dans son inquiétude, elle le maintient sur ses épaules en le tenant doucement du bout des doigts pour ne pas lui faire sentir la perte de sa liberté. Mais l'enfant est aussi rusé qu'elle. Il est captif, mais captif volontaire. Cet obstacle pourrait-il longtemps le retenir, lui que des chaînes ne peuvent maîtriser quand il veut partir? »

DU MOUVEMENT DES BEAUX-ARTS

EN ANGLETERRE.

Décidément, le goût des beaux-arts continue à faire des progrès remarquables en Angleterre. A différentes époques, nous avons déjà parlé du mouvement qui s'opérait, de la protection que la reine Victoria accordait aux artistes, des encouragements prodigués et des excellentes mesures prises par le gouvernement pour arriver à ce noble but. Il n'y a pas de gouvernement mieux inspiré, plus éclairé, plus soucieux des intérêts du pays que celui-là. Toujours les yeux ouverts sur ses voisins, personne ne profite mieux que lui de leurs fautes. Les Anglais ont sur nous une supériorité réelle dans de nombreuses branches d'industrie. La France avait aussi sa supériorité, celle de l'emporter par la pureté des formes, leur délicatesse, leur étude. Les Anglais ont compris qu'ils devaient essayer de rivaliser avec eux, et comme ce sont des gens qui ne bâtissent pas pour un jour, mais pour l'avenir, ils se sont dit : il n'y a qu'un moyen de lutter contre la France, et ce moyen c'est d'encourager, par tous les moyens possibles, les beaux-arts, parce que la supériorité de la France sur nous provient de ce que, depuis longues années, les beaux-arts sont comme une espèce de culte chez elle. Ils ont créé partout des écoles de dessin; il n'y en avait nulle part; non que ces écoles vont produire immédiatement des fruits; mais elles en produiront plus tard. La vie d'une nation ne se borne pas au présent. Peu leur importe de semer, pourvu qu'un jour cette semence germe. Ce qu'ils font pour les beaux-arts, ils le font pour tout, se préoccupant tout à la fois du présent et de l'avenir, et tirant toujours des leçons du passé. Qu'arrivera-t-il de ce système? C'est que l'amour des beaux-arts se répandra de tous côtés, — et il se répand avec une rapidité des plus étonnantes, on en aura tout à l'heure une preuve.

Les écoles artistiques que le gouvernement a fondées prospèrent. Celle de Birmingham se distingue par dessus les autres. A Glascow, on a été forcé d'agrandir les bâtiments de l'école, et l'on construit une galerie destinée à des œuvres d'art. Les élèves de Nottingham affluent tellement, qu'il faudra bientôt suivre l'exemple de Glascow. Manchester a eu tout récemment une exposition industrielle. La beauté, le bon goût, l'élégance des produits ont attesté d'immenses progrès. Ils sont dus entièrement aux sages mesures du gouvernement. Liverpool, Coventry, Sheffield, ne sont point en arrière des autres villes. Chacune cherche à rivaliser avec sa voisine; chacune trouve dans sa société des amis des arts un appui et une protection. C'est que-là bas les sociétés des amis des arts ont à cœur leur mission; elles en ont l'intelligence; elles stimulent le zèle; elles font de la propagande, mais de cette propagande utile, qui fait tourner au profit de l'intérêt général l'intérêt particulier.

Des expositions temporaires on passera aux expositions permanentes, c'est-à-dire que chaque grande ville aura, comme Glascow, son musée, sa galerie des vieux maîtres et des maîtres modernes. De nombreux dons ont déjà été faits, d'autres viendront successivement. M. Vernon trouvera dans les provinces des imitateurs. Les uns enverront de leur vivant; les autres assureront, après leur mort, à l'État ou à leur ville natale, la possession de leurs tableaux. Il est bon qu'on se le rappelle, M. Vernon, le possesseur de la plus belle, de la plus riche collection de Londres, — elle ne lui a pas coûté moins de 5 à 6,000,000 de francs, — a légué à la Galerie Nationale de Londres cette précieuse collection, en s'en réservant la jouissance, et dans la prévoyance que le budget consacré aux beaux-arts ne permettrait pas, à l'époque de sa mort, de construire un bâtiment spécial, comme il en a manifesté le vœu, il a laissé, par le même testament, une somme suffisante, non-seulement pour cette édification, mais encore pour le salaire et les appointements des employés à qui ce dépôt sera confié. Ainsi, voilà un simple marchand qui, après s'être enrichi dans le commerce des chevaux, s'est pris d'une passion réelle pour les beaux-arts, et se conduit comme un véritable gentleman, un noble lord.

Il n'y aura pas à redouter pour la collection de M. Vernon ce qui vient d'arriver pour une autre, c'est-à-dire un refus. Les Anglais, dans leurs fréquents voyages, sont très-souvent exposés à être trompés par les marchands de vieux tableaux dont la conscience est aussi large que celle des maquignons. Un Anglais donc avait réuni dans ses différentes tournées une certaine quantité de tableaux qu'il croyait des chefs-d'œuvre. Il y avait dépensé une somme ronde de 75,000 fr., et de son vivant il n'aurait pas donné sa galerie pour un million. A sa mort, les directeurs de la *National Galery* refusèrent un legs des principaux ouvrages de cette collection comme indignes de figurer dans un musée. Les tableaux refusés, réunis aux tableaux non donnés, ont été dernièrement vendus aux enchères et ont produit la somme de 3,750 fr. Quelle chute!

La Société Art-Union de Londres avait ouvert un concours avec une prime de 12,500 pour le meilleur tableau d'histoire; cette prime a été remportée par un jeune peintre d'un bel avenir, M. H. C. Selous. Le sujet de son tableau est : *Philippa intercédant pour les bourgeois de Calais*. Au mois de juillet prochain, cette même Société distribuera un prix de pareille somme à l'auteur du meilleur groupe ou de la meilleure statue en marbre.

En 1845, nous avons publié le programme d'un appel fait par de simples particuliers, pour un tableau qui doit représenter le *Baptême du Christ*. Une prime de 25,000 francs est destinée à l'artiste qui enverra la meilleure œuvre. Soixante Allemands, Belges, Danois, Français, Italiens et Suédois ont envoyé leur soumission, et dans ce nombre ne se trouvent point compris les Anglais. Ce concours promet donc une brillante solennité. La réunion de tant d'artistes d'écoles diverses, traitant un sujet indiqué, offrira un intérêt des plus vifs, on l'a bien compris, car n'ayant à Londres aucune salle convenable pour cette exposition, il n'est rien moins question que de faire construire un bâtiment tout spécialement pour cette circonstance, de manière à ce que la lumière soit belle et propre à faire valoir les différents ouvrages. C'est là ce qu'on peut dire traiter les arts en grand.

Dans la dernière assemblée semestrielle de la Société de bienfaisance des artistes, société qui répond à l'Association des peintres, statuaires, architectes et graveurs français, le compte de l'exercice 1845 a été mis sous les yeux des souscripteurs; 21,995 fr. ont été répartis entre des artistes malheureux, à des veuves et des enfants d'artistes. Parmi ceux qui ont été secourus se sont trouvés deux des fondateurs de la société, jadis riches, aujourd'hui pauvres : nouvelle preuve de l'instabilité des choses humaines, nouvel argument en faveur des associations de bienfaisance et de prévoyance. 7,000 fr. restaient disponibles en caisse. Séance tenante, il a été décidé qu'ils seraient distribués immédiatement aux personnes les plus nécessiteuses de la société, et cela a été fait.

Ainsi donc, en Angleterre, la reine, le ministère, les administrations, les sociétés des arts et les particuliers, s'unissent et s'entendent à qui mieux mieux pour inculquer par tous les moyens possibles le goût des arts dans les cœurs. Et qu'on ne croie pas que ce soit chez eux une affaire de mode qui durera ce que durent les modes; non. Les Anglais ne font rien à la légère; ils calculent tout. En agissant ainsi, leur politique perce toujours. Il veulent profiter de l'insouciance ou de l'incapacité de nos hommes d'État, et pendant que ceux-ci, faute de nobles vues, de hautes pensées, forcent l'art à se faire commerçant pour vivre, l'obligent à se prêter à tous les caprices, toutes les fantaisies des marchands ou des éditeurs, eux ils l'élèvent, l'encouragent, le stimulent, l'honorent. Dans dix ans, nous le répétons, et peut-être avant, on verra les conséquences de deux manières d'agir si opposées. En Belgique comme en France il n'y aura

plus que de petits tableaux de genre, de petits paysages, de petites œuvres. L'industrie tombera dans le commun, le vulgaire et le trivial. Et la faute en sera à qui? à une direction inhabile, inintelligente. En Angleterre, au contraire, le grand art s'élancera brillant, radieux, étendant de tous côtés une séve fécondante, qui écrasera notre industrie sur tous les marchés étrangers et la ruinera dans notre propre sein.

SALON DE PARIS
EN 1846.

(*Suite.*)

Il existe un autre artiste plus célèbre encore dans la pratique de ces mêmes principes. Doué d'une fougueuse intelligence, d'une énergique imagination, il cherche consciencieusement le vrai et le grand. Il marche poussé par son génie. Il se trompe lui-même; mais il avance toujours et s'enfonce de plus en plus, comme dans un bourbier, dans la fausse doctrine de la toute-puissance de la couleur et de l'inutilité du dessin et de la composition. *Rébecca enlevée par le Templier* n'est qu'un horrible amas de vessies de couleurs qu'on dirait jetées au hasard. Nous ne parlons pas des contours, des lignes arrêtées, ce serait être trop intempestif; mais où est seulement la conception, la pensée? Que font les personnages? Que signifient leurs affreuses contorsions, leurs inexplicables tortillements? C'est un chaos où rien ne surnage, et sans doute, Walter Scott serait peu jaloux d'une si obscure interprétation. La *Marguerite à l'église* est meilleure. Cette figure est un peu dessinée. On y trouve quelque poésie d'invention, quelque charme de couleur. C'est dramatique et émouvant. La jeune femme est accablée sous une réelle angoisse; le démon qui la torture est vraiment diabolique, mais l'œuvre est en tout mesquine et sans élévation. On loue dans le *Roméo et Juliette* de la passion, de l'amour, mais quelle laideur, quelle vulgarité! Les beaux amants dessinés par Shakspeare semblent ici défigurés par un enchanteur félon. Ainsi l'auteur s'entêtant à ériger en principe ses propres erreurs, perd à chaque pas ses premiers mérites et devient pour tout artiste un sujet de regret et de terreur. Tout le monde a nommé M. Eugène Delacroix.

De lui à M. Decamps, il n'y a pas loin. Même parti pris, même manière systématique, même mépris des avis et des conseils. Ce peintre essaie par des moyens vulgaires et antipittoresques d'arriver à l'effet. Il use des empâtements, des râclages, de tous les moyens du charlatanisme. Souvent il réussit. Heureusement il échoue plus souvent. Nous en voulons pour preuve son *Retour du Berger*. Pour peindre un effet de pluie, fallait-il entasser confusément des tons bistrés, mettre cette lourdeur dans l'atmosphère, cette opacité dans le ciel comme sur la terre? Quand il pleut, l'air circule encore. L'espace et le vide existent néanmoins. Sans oublier que ce hideux berger n'est pas un homme, que ces moutons ne sont pas des moutons, mais des masses informes et que la poétique mélancolie de la nature n'est pas rendue ni même indiquée. L'*École d'enfants en Asie mineure* est mieux; on y respire. Un rayon de soleil y joue sur un mur blanc, des petits Turcs s'y accroupissent naturellement; un vieux pédant forme une charmante caricature. C'est vrai, bien étudié; mais c'est horrible. M. Decamps ne peut-il élever un peu son style et jeter quelques lueurs transfigurantes de la beauté sur ses toiles? Le *Souvenir de la Turquie d'Asie* est encore supérieur au précédent. Un grand charme réside dans ces petites figures. Ce soleil, quoique français, est splendide. Ces hirondelles qui voltigent sont gaies; mais l'eau est pierreuse et le rayon joue sur l'éternel mur blanc, bâti, c'est le mot, avec une pâte épaisse et lourde. Ah! M. Decamps est un bon maçon, il faut en convenir. Il construit avec son pinceau des murailles aussi épaisses que le plus consciencieux architecte. La même magie de pinceau se retrouve dans un petit paysage. Mais ici elle est complète. Cette toile, dont nos confrères n'ont pas parlé, est une merveille de l'art. La critique n'y trouve rien à blâmer. C'est fin, léger, correct, naturel, ravissant en un mot. M. Decamps, qui vient de nous prouver qu'il peut être pur quand il le veut, se souviendra-t-il de cette œuvre? Non, c'est un esprit aventureux, indépendant et qui, parvenu à un point, se tournera vers un autre. S'il a réussi, tout est dit. Il va chercher un autre voie et se tromper sans doute, au lieu de jouir de sa fortune. Au surplus ce malheur est son affaire, non la nôtre.

M. Alfred de Dreux est encore un des heureux. Ses œuvres sont suivies par la faveur populaire. On leur bat des mains; on les lorgne; on les paye. En effet, c'est charmant, c'est rose, net, coquet, mais c'est de la décoration et non de l'art. Dans sa *Chasse au vol* on trouve des chiens admirables, des chevaux vivants, des figures d'hommes hideuses et en somme un talent inégal et peu sérieux. Sa *Chasse à courre* est mieux disposée. Les chevaux, les cavaliers sont pimpants, courants, animés; le fond est inférieur, mais encore agréable. C'est une peinture d'estaminet. Ses deux tableaux de chiens sont de magnifiques études pleines de vérité. Les autres sont des œuvres moins heureuses. Si M. Alfred de Dreux pouvait unir la gravité à la grâce, le sérieux au séduisant, il se maintiendrait à une haute place parmi les artistes..... Mais il tomberait peut-être chez les gens du monde. C'est là la question; qu'il la résolve à son gré.

Le temps nous presse. Il nous reste encore plus d'un nom consacré à faire passer par notre lit de Procuste. Nous leur en demandons sincèrement pardon; mais nous serons bref et tranchant. M. Oscar Gué, se répétant toujours, s'affaiblit. Ses figures ovales et ses tons gras et unis nous fatiguent. Qu'il cherche une autre voie. M. Schopin, qui a voulu faire la *Chute des feuilles*, ne s'est pas fait comprendre. Ce n'est ni l'automne, ni un poëte mourant. C'est un jeune quaker qui repasse son sermon sur un tronc d'arbre, un beau matin de printemps. M. Court, dans son *Portrait du cardinal de Croy* n'a fait qu'un pastiche du XVII[e] siècle. C'est un Rigaud trop riche. Les accessoires étouffent le principal, et ce prélat; parmi sa pourpre et ses dorures, n'est pas un prêtre de nos jours, mais un grand seigneur mondain et peu vénérable.

Le portrait de M. Granet par M. Léon Cogniet, bien peint, suivant son habitude, est trop dans le genre du modèle. C'est de la terre, non de la peau. M. Watelet continue d'être naturel et prosaïque, M. Pérignon, distingué, séduisant, faux et tournant à la porcelaine, M. Leleux, animé, triste, poétique, breton, remarquable en somme comme peintre d'un pays bien ou mal choisi. M. Devéria Eugène a perdu sa fougue d'autrefois. La peinture officielle l'a glacé.

M. Gudin est de plus en plus fécond. Nous ne dirons rien de ses *Marines* officielles. Elles sont ce qu'elles devraient être. La mer trouve toujours en lui un *portraitiste* intelligent. La *Vue d'Écosse* offre le miroitement et l'animation nécessaires. La *Nuit de Naples* est un rêve poétique et amoureux plein de charme et de douceur. Les autres marines, moins puissantes, nous offrent cependant encore beaucoup d'intérêt et de vérité. M. Bellangé a touché finement des soldats, des scènes militaires. On aime sa *Veille de la bataille de la Moskowa*, ses *Halte* et *Bivac*. N'oublions pas les harmonieux *Paysages* de M. Troyon, — les compositions simples et pures de M. Beaume, — les *Vues en Égypte* de M. Jules Coignet, savantes, ingénieuses et froides, — M. Philippoteaux et ses belles études algériennes, — M. Roehn et ses jolies scènes populaires, — M. Rémond et son *Paysage* d'une pureté classique.

M. Gigoux s'est relevé cette année. Son *Mariage de la Vierge* est une composition très-originale. Ce portique d'un ordre inconnu produit un effet tout nouveau. Le grand prêtre est plein de dignité; l'homme qui casse la baguette symbolique est une figure parfaitement entendue. Les autres personnages ne manquent pas de naturel et de séduction. Si la Vierge était moins disgracieuse, si l'on trouvait dans cette scène quelque sens religieux, cette toile serait une des meilleures du Salon.

Les scènes populaires de M. Guillemin sont délicatement tournées, un peu dans le genre Biard. Son *Convoi*, dans le genre Leleux, a plus de sentiment, de pensée. On y trouve une mélancolie plus noble. La *Sainte Famille* de M. Achille Devéria manque de dignité; la *Vue de la forêt de Fontainebleau* de M. Lapito, de charme et d'intérêt; *le Martyre* de sainte Irène de M. Léger-Chérelle manque de correction, la *Bacchanale* de M. Célestin Nanteuil, de décence et de mesure. Quelques autres brillent par des mérites contraires. Quoi de plus hollandais, de plus lumineux, de plus coquet que les pages de M. Rousseau! de plus énergiquement sombre que celles de M. Adrien Guignet! de plus

étudié, de plus savant en contrastes que celles de M. Grolig! M. Jacquand s'oublie lui-même. Ses dernieres productions sont de plus en plus faibles. Les deux tableaux de M. Gosse sont conçus sur une idée d'opposition des temps et des hommes aussi ingénieuse que bien rendue. M. Gallait montre du sentiment et de la noblesse dans ses compositions. M. Justin Ouvrié est convenable et simple, M. Le Poittevin ne change rien à sa manière lâchée, M. Lécurieux à son faire entortillé. Louons l'inspiration poétique dans M. Galimard, la légèreté et le mouvement dans M. Gendron. M. Adolphe Leleux est plus mou que son homonyme et surtout que M. Douin, son imitateur. De plus sa nature est mal choisie. Les paysages de M. Léon Fleury sont d'une admirable pureté comme autrefois et ne trouvent de rivaux que dans le pinceau magicien de M. Français. Le reste échappe à la critique.

Dans notre prochaine chronique, après avoir réparé dans la peinture quelques oublis et acquitté quelques dettes, nous examinerons les productions de la sculpture et nous conclurons en deux mots sur le salon de 1846.

ALFRED DE MARTONNE.

QUESTIONS

QUI SERONT SOUMISES AU CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE

DANS LA SESSION QUI S'OUVRIRA A METZ LE 1er JUIN 1846.

ÉPOQUE GALLO-ROMAINE.

1° Quel a été l'état de l'art, dans l'antiquité romaine, à Metz et dans les pays voisins?

2° Donner un aperçu des monuments qui existaient alors dans cette contrée. Indiquer ceux qui restent aujourd'hui.

3° Quels étaient les principaux établissements militaires des Romains dans le nord-est de la France, et qu'en reste-t-il?

4° Décrire les monuments appartenant à un ensemble de défense militaire sur le Rhin et dans les contrées voisines, à l'époque de la domination romaine.

5° Quelle était la destination des enceintes carrées en murailles, telles que celle qu'on remarque près de Kreutznach?

6° Quelle est la date du monument connu sous le nom de *Ring,* près de Nonnweiler (Prusse rhénane)? A quel peuple doit-on en attribuer la construction?

7° Donner des renseignements exacts sur l'emplacement de la bataille gagnée par Jovin sur les Germains, dans la Lorraine.

8° Quel est le mode de construction, l'empierrement général et particulier des voies romaines du nord-est de la France?

9° A l'époque romaine, et même dans les siècles qui l'ont suivie, les maisons de cette contrée étaient-elles généralement construites en pierres? Celles des villes avaient-elles plusieurs étages?

10° Rechercher, dans les produits céramiques du nord-est de la France, s'il s'en trouve qui aient un caractère particulier, sous le rapport de leur matière, de leur forme et des dessins qui les décorent.

11° Des types égyptiens fabriqués dans cette contrée, notamment aux environs de Trèves et de Strasbourg, s'y rencontrent assez fréquemment. A quelles circonstances faut-il rapporter leur exécution? Quelle date doit-on leur assigner?

12° Indiquer les nuances distinctives de la théogonie médiomatricienne. Diffère-t-elle de la théogonie gauloise proprement dite? En supposant l'affirmative, en quoi consiste cette différence?

13° Faire le rapprochement entre les traditions populaires antiques du nord-est de la France, et celles qui existent en d'autres pays.

MOYEN-AGE.

1° Peut-on constater dans les églises ogivales le rapport numérique des parties, la déduction géométrique des formes architectoniques?

2° Les monuments religieux du moyen-âge accusent-ils une hiérarchie architectonique, en vertu de laquelle la cathédrale, l'église abbatiale, l'église paroissiale, la chapelle auraient été respectivement astreintes à certaines formes, dispositions ou dimensions?

3° Certains ordres religieux observaient-ils dans l'érection de leurs églises une ordonnance et des formes déterminées par la règle de l'ordre ou consacrées par la tradition?

4° Les pinacles (en allemand *tralen*) ne caractérisent-ils pas, à meilleur titre que l'ogive, ce qu'on entend par *style ogival?*

5° La comparaison des termes techniques en usage aux diverses époques ogivales fournit-elle quelques indices sur la provenance des styles?

6° Toutes les parties de l'art ogival ont-elles eu dans le Pays-Messin un développement plus ou moins complet?

7° Les périodes de l'art religieux dans le Pays-Messin coïncident-elles avec celles des autres parties de la France?

8° Les monuments de la Champagne et du Pays-Messin permettent-ils de jalonner la route d'un mouvement ogival s'avançant vers le Rhin par le pays de Trèves?

9° Quels sont les caractères distinctifs entre les églises de France et celles d'Allemagne, de l'époque ogivale?—La cathédrale de Metz ne devrait-elle pas être considérée comme formant une sorte de transition entre deux variétés d'un même genre d'architecture?

10° Indiquer avec détail et précision, dans la cathédrale de Metz, les différentes parties qui offrent les caractères de chacune des variétés du style ogival connues sous les noms de style *primitif, secondaire* et *tertiaire.*

11° Peut-on admettre, pour chacun des diocèses de Metz, Trèves, Strasbourg et Verdun, une école architectonique spéciale, et quels seraient les caractères de ces quatre écoles?

12° Faire l'histoire de la naissance et des progrès de l'archéologie dans le nord-est de la France; indiquer les grandes collections qui s'y sont formées, leurs provenances et la destinée qu'elles ont eue.

13° Donner un aperçu sur les anciens monuments religieux du Pays-Messin; les classer par époques.

14° Faire l'historique des principaux monastères de la Lorraine et du Pays-Messin.

15° Quelles étaient les limites des principaux diocèses dans le nord-est des Gaules?

16° Quel monument a pu servir de prototype aux églises à double chœur, disposition fréquente en Allemagne?

17° N'a-t-il pas été de règle absolue que les églises fussent *orientées?* et, cela étant, comment expliquer les nombreuses exceptions qu'on y remarque dans celles de la Lorraine et du Pays-Messin?

18° Les ouvertures circulaires qu'on remarque extérieurement à l'abside de quelques anciennes églises n'avaient-elles pas pour destination de tenir lieu des lanternes de cimetières?

19° Quelle est l'origine de la petite galerie, couronnement obligé des églises germano-romanes?

20° Indiquer les objets d'art et les monuments funéraires les plus intéressants dans les églises du diocèse de Metz.

21° Les *loges maçonniques* établies aux alentours des cathédrales avaient-elles une organisation identique? Leurs chefs étaient-ils prêtres ou laïques?

22° Eu égard à l'ornementation des églises gothiques, l'ordonnance de la statuaire rentrait-elle dans les attributions du *maître de l'œuvre?* Faisait elle partie intégrante du style primitif?

23° Quels ont été les pavés employés, au moyen-âge, dans les monuments soit civils, soit religieux?

24° Présenter quelques données sur la *symbolique* dans le nord-est de la France?

25° Étudier les tissus antiques qui existent dans des édifices religieux, et notamment celui de la chape dite *de Charlemagne,* conservée à la cathédrale de Metz.

26° Rechercher le caractère de la liturgie messine au IXe siècle. Avait-elle adopté un système de tonation, un mode d'écriture particulier? Quelles ont été les principales révolutions de cette liturgie?

27° Faire l'histoire de l'orgue en France; indiquer son introduction, préciser ses formes et ses modifications successives.

28° Indiquer d'une manière plus précise qu'on ne l'a fait jusqu'ici, les innovations introduites dans l'art des fortifications en Occident après les premières croisades.

29° Quelles modifications ont été apportées dans la distribution des forteresses féodales et dans leur système de défense, selon qu'elles ont été établies en plaine ou sur des éminences escarpées?

30° Quelles particularités offrent les forteresses féodales du Pays-Messin et des contrées voisines? Indiquer ces caractères, et citer à l'appui quelques exemples appartenant à différentes époques du moyen-âge.

31° Indiquer le mode défensif adopté jadis pour la ville de Metz. Du temps des Romains, avait-elle une enceinte fortifiée? L'enceinte construite au Xe siècle par l'évêque Robert est-elle la première, la seconde ou la troisième? A quelle époque une nouvelle enceinte lui a-t-elle été substituée? En quoi consistaient ces fortifications?

32° Signaler, dans une ville ou dans une série de villages, les maisons romanes ou gothiques accusant dans la contrée un type adopté, repro-

duit avec persévérance, et reconnaissable encore à travers ses transformations successives.

33° Les bâtisses en bois ont-elles, à l'instar de celles en pierres, subi diverses périodes? Quelles analogies, quelles divergences caractérisent ces deux modes de constructions?

QUESTIONS GÉNÉRALES.

1° Quel est aujourd'hui le mode convenable pour construire artistiquement des églises avec le plus d'économie?

2° Quel est le mode de décoration convenable pour les églises de style ogival?

3° Dans quels cas est-il permis et peut-il même être utile de réparer d'anciens monuments? et, alors, quelles règles doit-on s'imposer dans ces travaux de réparations?

4° Faut-il admettre, comme principe invariable, que les monuments religieux ne doivent recevoir aucun badigeon? La nature de certains matériaux, tels que le grès bigarré, ne semble-t-elle pas revendiquer un système de coloration, de teinte uniforme?

5° Quel système doit-on employer pour le pavage des églises quand le pavé ancien est tellement usé qu'il est nécessaire de le renouveler?

6° Dans quelle proportion et quelles limites convient-il d'employer les vitraux coloriés pour l'ornementation des églises?

7° La vitrerie peinte a-t-elle atteint en France le caractère religieux qu'on est en droit d'en exiger?—Établir une comparaison entre les principales fabriques et dire en quoi elles diffèrent sous le rapport de l'art.

8° Le Conservatoire de Paris et ses succursales, tels qu'ils sont organisés et conduits, peuvent-ils remplacer les anciennes *maîtrises* des cathédrales? Dans le cas de la négative, indiquer le mode d'enseignement qu'il faudrait suivre pour obtenir un chant véritablement religieux.

Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE. — *Bruxelles.* — La commission administrative du Musée royal de peinture et de sculpture s'occupe, depuis quelque temps, du placement et de la réunion de tous les objets d'art modernes. Différents nouveaux salons ont été adjoints, à cet effet, aux grandes galeries du Musée, et seront prochainement ouverts au public. On y remarquera les beaux tableaux de MM. Genisson et Leys, qui ont figuré à l'exposition nationale, et un *Paysage suisse,* par de Jonghe, qui est la dernière et peut-être la plus belle production de ce maître. La collection de tableaux anciens s'est également augmentée de plusieurs acquisitions importantes.

—

Une solennité artistique, ayant pour but de constituer l'association musicale de l'Allemagne et de la Belgique, aura lieu à Cologne les 14 et 15 juin prochain. — On s'occupe dès à présent des préparatifs de cette fête, spécialement consacrée à la musique vocale et pompeusement désignée sous le nom de : *Deutsch-Vlamischer Sangerbund.*

—

Anvers. — Dimanche 9 mai a eu lieu à Anvers la distribution des prix de l'Académie. Un grand nombre de professeurs et d'étrangers assistait à cette solennité. Après la distribution des prix, les premiers lauréats ont diné chez M. le Gouverneur de la province. — Dans la *peinture* et le *dessin* les principaux prix ont été remportés par MM. Éd. Manche, J. Cierkens, C. Schreurs, Fr. Verhas, J. Van de Vyver, J. Ducaju, H. Hauneton, L. Delbeke, Fr. Van Roton, G. Copus, H. Bourse, J. de Kroon, J. Duckort, J. Janssens, H. Smeets, J. Rubens, A. Levert, J. Van Luppen, etc. — Pour les prix de *sculpture* et de *modelage* les noms les plus souvent proclamés ont été les suivants : J. Ducaju, L. Engels, L. d'Heere, L. Ryswyck, J. Mertens, J. Cloetens, J. Bollinckx, J.-B. Van Tichelt, E. Leurs, H. Anthonis, Fr. Cocquat, C. Lebeck, J. Posenaer, J. Dero, L. Wintmolders. C. Van Besten, G. Franssen, J. Van Berghe, P. Cuypers, J. Van Hees, H. Kennis et P. Van Reeth.

—

Nous croyons devoir rappeler que le prochain salon d'Anvers s'ouvrira le 1er août pour se fermer le 15 septembre. Les objets destinés à l'exposition seront adressés francs de port au sieur J. De Clerck, concierge de la société royale pour l'encouragement des beaux-arts au Musée à Anvers, avant le 18 juillet 1846. Chaque artiste donnera avis de son expédition au secrétaire, par lettre également affranchie où il fera connaitre ses nom, prénoms, domicile et demeure; cette lettre contiendra de plus l'explication des pièces expédiées. Cependant, dans la vue de rendre aux artistes l'envoi de leurs ouvrages le moins onéreux possible, la Société a établi cinq différents dépôts, d'où, à ses frais, mais sans responsabilité d'accident, elle dirigera sur Anvers les tableaux, plans, gravures ou dessins, non destinés au concours, pour, après la clôture du salon, en faire le retour par l'un desdits dépôts que l'artiste aurait désigné; pourvu que les objets y soient remis francs de port et dûment encaissés, au plus tard le 10 juillet 1846.

Ces dépôts sont établis : à Bruxelles, chez M. Jules Snoeck, rue aux Fleurs, n° 41; à Gand, à l'Académie royale; à Liége, à l'adresse de M. Florenville, trésorier de la Société pour l'encouragement des beaux-arts; à Cologne, chez M. Philippe Engels.

—

Malines.—La direction de la Société de Malines pour l'encouragement des beaux-arts informe Messieurs les artistes que son Exposition biennale aura lieu le 1er juillet 1846, et les prie d'adresser franc de port, les objets qu'ils y destinent, à l'hôtel de ville avant le 25 juin.

—

Mons. — Exposition triennale d'œuvres de peinture, sculpture, architecture, etc.

Par résolution du conseil communal, du 3 mars 1841 :

1° Le salon sera ouvert le lundi, 8 juin 1846.

2° Le public sera admis à le visiter, pendant un mois.

3° Seront reçus à l'exposition touts les objets d'art, en peinture, sculpture, architecture, dessin ou gravure, parvenus, au plus tard le 1er juin, à l'adresse du secrétaire de la commission directrice du Musée (M. A. Demarbaix), à l'hôtel de ville.

4° La commission directrice du Musée est chargée de la réception ou du refus des objets envoyés à l'Exposition, des soins à donner à l'ouverture des caisses, au placement et au réemballage des tableaux, etc.

5° Les frais de transport et ceux de réexpédition sont à la charge des exposants. Toutefois il sera fait des démarches pour en obtenir la remise totale, ou partielle.

6° La commission choisira parmi les objets exposés ceux à acquérir pour être tirés au sort entre les membres de la Société d'encouragement du Musée, conformément à l'article 26 du réglement de cet établissement.

Elle indiquera en outre à l'administration ceux qui lui paraitraient pouvoir être achetés le plus utilement pour le Musée.

Elle est aussi chargée d'organiser des souscriptions particulières pour l'achat et le tirage au sort d'objets choisis à cet effet, parmi ceux exposés.

7° Il sera fait des démarches près du gouvernement, à l'effet d'obtenir, soit des subsisdes, soit des commandes sur le fonds créé par arrêté royal du 25 novembre 1839.

8° Les artistes exposants devront faire connaitre d'une manière précise leur domicile. Ceux qui désireront vendre leurs œuvres, en indiqueront le prix à la Commission.

Le secrétaire,
A. DEMARBAIX.

Le Bourgmestre,
D. SIRAUT.

—

Tournay.—Il vient de se former à Tournay une Société historique et littéraire qui s'occupera spécialement de recherches locales. Cette création qui a été accueillie, dès le premier instant, avec une faveur toute patriotique, est due principalement au zèle de M. Frédéric Hennebert, archiviste, bibliothécaire et professeur. C'est lui qui a fait paraitre récemment un excellent mémoire sur l'ancien octroi communal de Tournay. Ce travail et ceux de MM. Kreglinger, Polain et Montigny sur les octrois d'Anvers, de Liége et de Gand, formeront un utile document pour l'histoire de nos institutions communales.

—

Liége. — On lit dans la *Tribune de Liége :* On se rappelle que notre peintre, M. Wiertz, a eu l'an dernier une idée que nous nous sommes permis dans le temps d'appeler originale, et qu'ayant ouvert un concours presque académique, il a convié tous les auteurs belges à venir mesurer leurs forces contre les écrivains français les plus distingués, promettant pour prix au vainqueur un de ses derniers tableaux.

Plusieurs mois se sont écoulés depuis l'ouverture, disons mieux, depuis la *fermeture* de ce concours, et nous n'avons pas entendu dire que le jury, chargé d'examiner les œuvres des concurrents, ait procédé à cet examen, si même ce jury a été constitué. Il nous est pourtant revenu que M. Wiertz avait reçu au moins un manuscrit. Nous devons donc croire que la lutte va se décider; et nous espérons pouvoir bientôt apprendre à nos lecteurs le résultat de l'idée que l'intérêt de la littérature nationale a inspirée à M. Wiertz.

—

Bruges. — Les vitraux peints de la chapelle du Saint-Sang, representant les portraits de nos souverains, sont placés depuis quelques jours. La chapelle compte déjà cinq châssis, rétablis en verre peint d'après les anciens croquis dont le nombre complet était de neuf. Disons tout d'abord que le public décerne des éloges bien flatteurs à M. Pluys, qui a été chargé de l'exécution de ce travail. Dans les trois derniers tableaux que M. Pluys vient de fournir, les amateurs admirent surtout l'architecture, et nous nous rangeons volontiers de cette opinion. C'était la partie la plus délicate, celle où l'imitation de l'antique devait être la plus saillante; c'est aussi celle où les difficultés d'exécution ont été vaincues au-delà de toutes les prévisions.

Quatre châssis restent à réintégrer. L'honneur d'avoir eu la première idée de procéder à cette restauration revient de plein droit à la commission de la noble confrérie du Saint-Sang et spécialement à MM. De Moerkerke et de Lophem, dont le nom s'attachera au monument comme preuve du bon goût et du dévouement avec lesquels ils ont conduit le projet à bonne fin. Jusqu'ici la confrérie a supporté presque seule toute la dépense de l'épreuve; un habitant de la ville qui laisse partout des traces de sa piété et de sa bienfaisance, M. De Melgar, a spontanément offert à la commission d'intervenir pour les frais de l'un des trois châssis. Hormis cette offre généreuse, l'épreuve appartient à la commission. De toutes parts on applaudit au succès, on applaudira sans nul doute à la libéralité de M. De Melgar, et de plus on forme hautement des vœux pour que la restauration soit complétée dans un bref délai. Mais les habitants fortunés de la ville concluront-ils de là que la mission des membres de la confrérie est terminée et que celle du public commence? Grâce à la modicité du prix, qui n'a été fixé par M. Pluys qu'à mille francs par châssis, probablement dans le désir de mettre son talent en évidence, il ne reste plus à parfaire qu'une somme de quatre mille francs. Il est juste, croyons-nous, que la commission attende cette somme de la libéralité privée. Disons notre pensée tout entière. La chapelle du Saint-Sang est le monument le plus glorieux de la foi de nos pères; dans ses archives se conservent les souvenirs des faveurs publiques et privées des souverains et des magistrats de Bruges; dans le livre de la confrérie se sont perpétuées depuis des siècles les généalogies de toutes les grandes et nobles familles de Bruges; il serait digne de l'administration de le ville de faire intervenir la caisse communale pour rétablir ce monument dans l'état où nous l'avaient légué nos pieux ancêtres.

—

France. — *Paris.* — Ibrahim-Pacha s'est rendu mercredi, vers trois heures, au palais du Luxembourg. S. A. était dans une voiture de la cour, précédée d'un piqueur de la maison du Roi, avec Soliman-Pacha et M. le colonel Thierry. Une seconde voiture renfermait les aides de camp du prince et son interprète.

S. A. a été reçue par le grand-référendaire et par Mme la duchesse Decazes. Après avoir passé quelques instants dans les salons, S. A. est allée visiter la Chambre des Pairs, l'ancienne salle du Sénat, la salle du Trône, la bibliothèque de la Chambre qu'elle a parcourue en faisant de nombreuses questions sur les ouvrages qu'elle renferme. On lui a montré le grand ouvrage sur l'Égypte, de l'Institut, et quelques autres plus récents sur Alexandrie, le Caire, etc. Après avoir visité les cabinets de lecture et les différents salons qui servent de bureaux à la Chambre, S. A. est entrée dans le musée.

On a remarqué que les tableaux de batailles étaient ceux qui attiraient le plus l'attention du prince égyptien. Il s'arrêtait longtemps à les regarder. Le *Maréchal Moncey à la barrière de Clichy,* de M. H. Vernet, tableau que S. A. connaissait par la gravure qu'elle possède, a paru vivement l'intéresser.

En voyant le *Massacre des Mameluks,* de M. Horace Vernet, Ibrahim a détourné la tête, disant que ce n'était pas là le portrait de son père. Une personne lui a fait remarquer que M. Horace Vernet l'avait peint de souvenir, il y avait vingt ans; mais cette explication n'a pas paru le satisfaire. Il a passé rapidement devant le *Massacre de Chio,* après en avoir demandé le sujet.

Les statues *la Pudeur,* de M. Jalley, et *le Pêcheur napolitain,* de M. Rude, lui plaisaient beaucoup; il en a fait le plus grand éloge.

Le prince est descendu par le grand escalier d'honneur pour se rendre au Petit-Luxembourg, chez M. le chancelier, où il a été reçu avec sa suite.

S. A. a ensuite visité les jardins, les promenades, les serres, et s'est retirée vers cinq heures.

—

On lit dans un journal français : « Le monde musical a reçu de tristes nouvelles d'Italie : Donizetti, qui avait quitté Paris il y a quelques mois dans un état si alarmant, n'a pas éprouvé sous le doux ciel de son pays l'amélioration espérée par ses amis. Sa santé continue à dépérir, son esprit est tombé dans une mélancolie noire et profonde, sa raison défaillante se plonge dans une sombre méditation; il ne parle à ceux qui l'entourent que pour les entretenir, non de sa fin prochaine, mais de sa mort accomplie. Il se met à son piano, prélude par quelques notes brillantes, éclair rapide de son génie, puis la pensée fugitive s'envole et lui échappe, ses doigts errent sur les touches et ne produisent que des sons incohérents; alors l'infortuné se frappe le front et s'écrie douloureusement : « Vous voyez bien que je suis mort! » Il se promène dans le jardin de sa maison, cueille des fleurs, les effeuille, et dit en montrant leurs débris : « Pauvres fleurs! mortes comme le pauvre Donizetti! » C'est vainement qu'on cherche à le ranimer en exécutant près de lui ses plus belles compositions. Il écoute et demeure insensible; il ne reconnait plus ses chefs-d'œuvre, il ne sourit plus à sa gloire! »

—

Allemagne. — Les deux faits ci-après nous mettront à même de juger le degré de liberté dont jouit la presse en Allemagne :

Un jeune peintre bavarois ayant perdu son portefeuille de travail, reçut l'avis qu'il était déposé à la police et que, pour prouver qu'il en était le propriétaire, il devait en indiquer le contenu. Il envoya en conséquence un inventaire exact, sauf en ce qui concernait un dessin qu'il s'était abstenu de mentionner et sur lequel était une inscription critique très-blessante pour l'amour-propre du Roi de Bavière qui était traité dans cette inscription de poëte très-médiocre. Une accusation de lèse-majesté est imputée au jeune artiste. Le tribunal de Munich devra prononcer.

Voici l'autre fait : Un M. Stuber a publié tout récemment, sur la prostitution à Berlin, un ouvrage auquel les journaux ont emprunté des chiffres défavorables à la moralité de cette capitale. Cet ouvrage a été défendu au moment où la 2e édition allait paraitre.

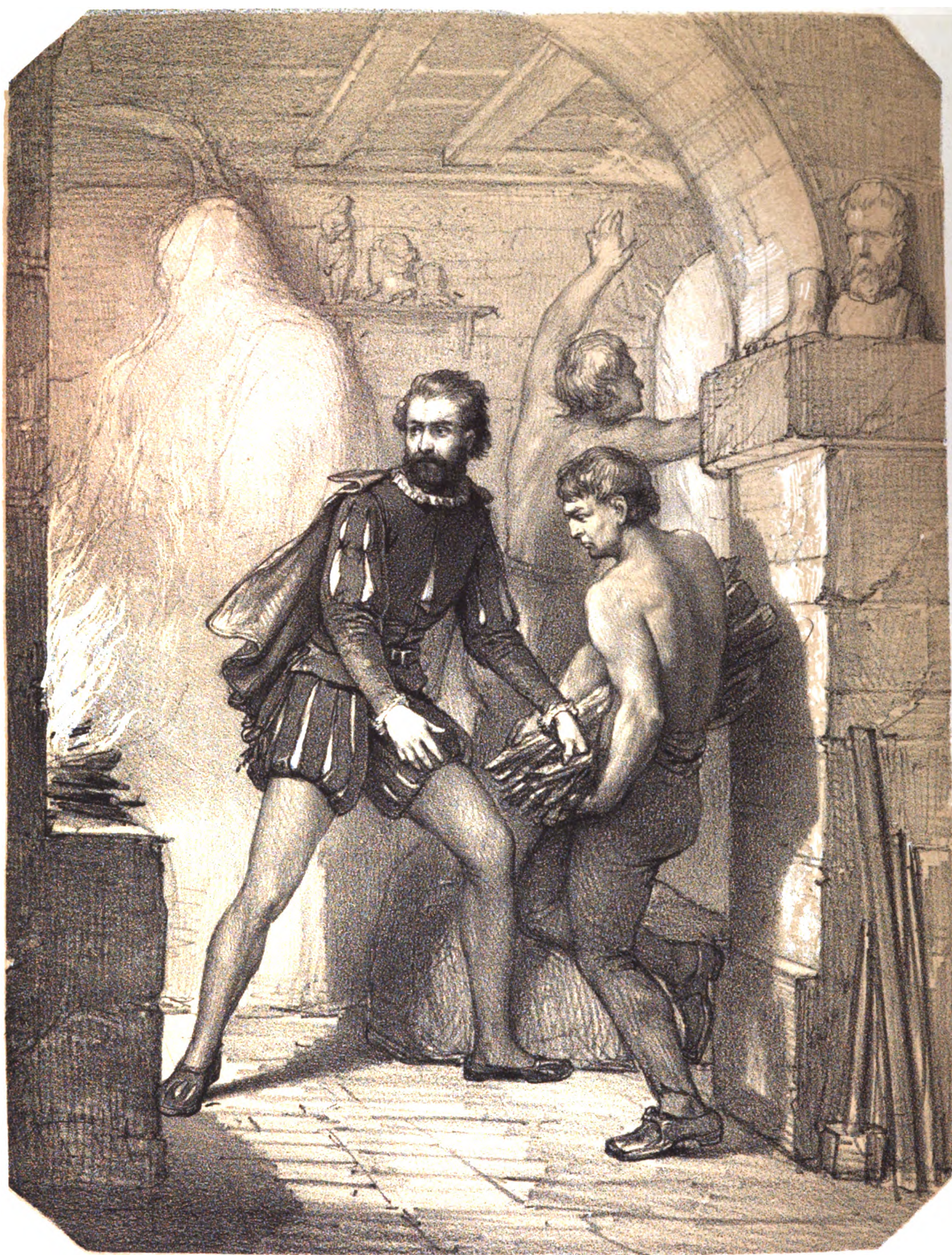
—

Leipsick. — Un monument va être élevé à Leipsick au grand philosophe Leibnitz, né dans cette ville le 3 juillet 1646.

A PROPOS DE NOTRE GRAVURE.

Le dessin xylographique qui accompagne cette livraison est dû à un élève de l'école royale de gravure sur bois établie à Bruxelles sous les auspices du gouvernement. Cette *Tête de Chien des Pyrénées* est dessinée et gravée par un jeune homme qui est depuis huit mois dans l'établissement. Il est facile de voir, que l'on fait là autre chose que de l'*industrie de boutique,* et que les études artistiques sérieuses tiennent aussi une très-large place dans l'enseignement qui s'y pratique. Dans quelques mois nous espérons donner à nos souscripteurs un spécimen de gravure à la manière noire, commencée sous forme d'essai par quelques autres élèves.

Nous savons également que ce genre, de gravure, si bien approprié à l'école de peinture belge, est aujourd'hui partout à l'ordre du jour. Nos graveurs au burin font, de leur côté, des essais et il n'est rien moins question que de graver les tableaux de MM. Debiefve — Decaisne — Gallait et Mathieu. Le Calvaire de ce dernier est déjà en voie d'exécution. Nous sommes heureux de voir que l'on a tenu compte de nos observations lors du Salon de 1845 et que l'école marche enfin vers un but plus rationnel et plus national.



COLLECTION DE DESSINS

DE

M. VAN HULTHEM DE GAND,

DONT LA VENTE AURA LIEU LE 4 JUIN 1846.

Il n'est pas de pays en Europe, si l'on en excepte peut-être l'Angleterre, qui, en raison de son étendue et de sa population, possède autant de collections artistiques et littéraires que la Belgique.

Ce goût de rassembler les objets d'art et de réunir les monuments littéraires, en quelque sorte inné chez nous, s'est fait remarquer de tout temps. Déjà au xvie siècle, s'il faut en croire Guichardin, on y comptait un nombre prodigieux de bibliothèques particulières et le célèbre antiquaire Goltzius n'hésite pas à porter à 200 le nombre des collections numismatiques qu'on y trouvait à la même époque.

Cette passion que le temps et surtout la mode ont singulièrement modifiée, ne s'est cependant pas refroidie de nos jours. L'éclectisme qui préside aujourd'hui à la formation des cabinets a fait insensiblement disparaître ces collections immenses qu'on y comptait autrefois en si grand nombre et dont les derniers représentants constituaient ce mémorable triumvirat de MM. Van de Velde, Lammens et Van Hulthem, dont ce dernier ne tarda point à devenir le dictateur.

M. Van Hulthem, à l'exemple du fameux bibliomane anglais, Richard Heber, avait poussé jusqu'aux dernières limites la manie, bien louable du reste, d'accumuler d'immenses trésors artistiques et littéraires. Il a fallu, pour parvenir à un si merveilleux résultat, qui excitera longtemps encore l'admiration et l'envie des curieux, la fortune à la tête de laquelle il se trouvait, cette violente commotion politique du xviiie siècle, qui en faisant main basse sur toutes les institutions de l'ancien régime, jeta sur le pavé les inappréciables trésors enfouis depuis des siècles dans les couvents et les monastères, ou religieusement conservés dans les antiques manoirs des familles riches et puissantes; il a surtout fallu sa présence providentielle sur les lieux de ces désastres, pour les sauver d'une ruine ou d'une perte certaines.

M. Charles-Joseph-Emmanuel Van Hulthem, originaire d'une famille patricienne de Gand, naquit en cette ville de 4 avril 1764. Il avait à peine neuf ans, qu'il acheta, de ses épargnes, son premier livre ; c'était l'*Introduction aux arts du dessin, ornée d'estampes;* cette simple et innocente acquisition dénote que le germe de la passion des arts commençait déjà insensiblement à se développer chez lui. Il fit ses humanités chez les PP. Augustins, chez lesquels, à cette époque, les bonnes traditions classiques avaient conservé quelque éclat, et en 1785 sa philosophie à l'université de Louvain, qui déjà alors était bien déchue de son ancienne splendeur; en 1791 il fit ses licences en droit à Reims et de là se rendit à Paris, cette ville immense, qui avait constamment fait l'objet des rêves dorés de sa jeunesse.

Poussé par son instinct de bibliomane, les premières personnes qu'il y connut furent son compatriote, le célèbre Van Praet, de la bibliothèque royale, et l'abbé Mercier de Saint-Léger, de celle de Sainte-Geneviève. Il ne quitta pas cette capitale sans en emporter une ample moisson de livres, qu'il y avait rassemblés pendant son séjour.

Toujours avide de voir et de connaître pour pouvoir juger en connaissance de cause, et surtout dans le but d'augmenter ses collections naissantes, il fit en 1793 le voyage de la Hollande, où ses premières visites furent encore pour les savants; il y vit le grand pensionnaire Meerman, le bibliographe Visser, Ruhnkenius, Pestel, Luzac, Bondam, Saxius, et tout ce que ce pays comptait alors d'illustres savants et d'érudits bibliographes. Ce voyage, comme celui de Paris, ne fut pas stérile pour l'agrandissement de ses collections.

Lors de la seconde invasion des Français, en 1794, la ville de Gand fut frappée d'une contribution militaire de six millions; Van Hulthem fut pris comme otage et transporté, avec 47 de ses concitoyens, d'abord à Amiens, et quelque temps après à Paris.

C'est à cette circonstance qu'on doit la magnifique collection d'estampes qui fait l'objet de ce catalogue.

Pendant son séjour forcé dans la capitale de France, il examina soigneusement la précieuse collection d'estampes de la bibliothèque nationale; tous les œuvres des grands maîtres furent successivement passés en revue; c'est là, dit-il lui-même dans une note manuscrite, qu'il s'enthousiasma tellement pour les arts, et qu'il s'éprit d'un goût si décidé pour les gravures, qu'il conçut l'idée de joindre à sa bibliothèque, comme un appendice indispensable à l'histoire de l'origine de l'imprimerie, une collection d'estampes, qui devait fournir les matériaux d'une histoire de l'origine et des progrès de l'art de la gravure chez les différents peuples. On jugera, par le catalogue de sa collection, s'il a réalisé ce gigantesque projet.

Après avoir successivement occupé dans sa ville natale, des fonctions magistrales dans l'exercice desquelles il s'efforça constamment de sauver ou de préserver les objets d'art des fureurs révolutionnaires, après avoir contribué de tous ses efforts à la création d'une bibliothèque publique et d'un musée départemental, l'assemblée primaire le députa au conseil des Cinq-Cents; ces fonctions l'appelèrent de nouveau à Paris pendant trois années. Pendant son séjour dans cette capitale, il fut nommé inspecteur de l'imprimerie; en 1802 il entra au Tribunat, dont il continua à faire partie jusqu'en 1808. Successivement administrateur-adjoint de la société pour l'encouragement de l'industrie nationale à Paris, chevalier de la Légion d'honneur dès la création de cet ordre, Napoléon voulut le faire entrer au Sénat, mais par un scrupule d'une délicatesse extrême, Van Hulthem déclara qu'il n'avait pas l'âge requis pour faire partie de cette assemblée; et son nom fut rayé de la liste, au grand regret du Sénat, qui le témoigna publiquement par l'organe du sénateur Emery.

Son séjour dans la capitale de France, où l'appelèrent constamment ses fonctions publiques, fut extrêmement favorable à la réalisation de ses projets de bibliophile et d'amateur d'estampes.

Député de son département, plutôt pour défendre les intérêts de sa province, pour être utile à ses amis, et pour protéger, par son influence et son crédit, ses concitoyens malheureux, ou suspects à l'ombrageux gouvernement d'alors, que pour prendre une part active aux grandes ques-

tions de politique générale qui s'agitaient à cette époque, Van Hulthem, après avoir rempli ses devoirs d'homme public, passait habituellement ses journées à secourir ou soulager une noble infortune, à cultiver la société des savants, et le plus souvent dans quelque vente publique.

C'était l'époque où les biens des nobles et du clergé étaient vendus à l'encan. On était un jour occupé à faire une vente de ce genre devant un grand hôtel à Versailles; déjà les objets les plus précieux, gages peut-être d'une noble amitié ou d'une tendre affection, avaient successivement passé sous l'impitoyable bâton du commissaire-priseur, pour aller décorer le salon d'un *incroyable* de l'époque, ou orner le boudoir d'une protégée du Directoire. Un élégant portefeuille rempli d'estampes fut jeté sur la table et allait subir le même sort; déjà l'homme de loi avait levé le bâton pour frapper le coup fatal, quand M. Van Hulthem passa par hasard dans la rue, attiré par la foule qui se pressait autour d'une table; sans ouvrir le portefeuille ou sans examiner son contenu, il s'empressa de mettre au hasard une nouvelle enchère de quelques sous, et le précieux portefeuille lui fut adjugé : c'était une magnifique collection de *petits maîtres allemands*, la plupart d'une conservation irréprochable; on pourrait multiplier les exemples de ces merveilleuses acquisitions, dues au hasard ou aux circonstances particulières de cette époque.

Un autre élément qui contribua beaucoup au prodigieux accroissement de ses collections, ce furent les relations suivies qu'il entretint constamment avec les artistes, qu'il sut s'attacher par des conseils et des encouragements donnés à propos et avec un tact qui lui était particulier; il était à la fois leur Mentor et leur Mécène. Les artistes belges établis à Paris en 1806 et 1807 se rappellent toujours avec quelle noble satisfaction il les réunit autour de lui dans deux fêtes splendides, qu'il avait organisées à l'occasion de la remise solennelle aux jeunes lauréats, des palmes que l'Académie de peinture leur avait décernées; c'était une véritable fête de famille. M. Van Hulthem l'inaugura par deux chaleureuses allocutions, qui témoignent de ses profondes connaissances de l'histoire littéraire de son pays et de son orgueilleuse admiration pour toutes les illustrations que la Belgique a produites.

Nous omettons à dessein les autres titres par lesquels M. Van Hulthem s'est à jamais acquis la reconnaissance de la postérité; les nombreuses biographies qui ont paru lors de son décès les ont soigneusement enregistrés; il nous suffit de mentionner ceux qui ont exercé quelque influence sur la formation et l'accroissement de ses collections.

Les événements de 1815 ouvrirent une nouvelle carrière à son infatigable activité. Il était déjà associé à un grand nombre de corps savants, quand le roi des Pays-Bas réorganisa l'ancienne Académie des sciences et belles-lettres de Bruxelles; la confiance du monarque, qui savait apprécier ses services, lui valut le titre de secrétaire perpétuel de cette société littéraire et scientifique, et plus tard les insignes de l'ordre du Lion Belgique. Il fut maintenu dans ses fonctions de bibliothécaire de Bruxelles, emploi qu'il remplissait déjà depuis 1812; il fut successivement investi des fonctions de curateur de l'université de Gand, de greffier de la deuxième chambre des États Généraux, et finalement, par le vœu de ses concitoyens, élu membre de ce corps politique; dès ce moment il passa une grande partie de l'année en Hollande, et sut habilement profiter de son séjour dans ce pays, comme il l'avait antérieurement fait en France, pour enrichir ses collections par des acquisitions successives. On raconte, que lorsque les États Généraux n'étaient pas en nombre pour délibérer, on envoyait souvent les huissiers à la recherche de M. Van Hulthem, qu'on était toujours sûr de trouver dans la vente de quelque bibliothèque poudreuse, ou de quelque collection d'estampes; c'est surtout à cette époque qu'il acheta en Hollande ces belles suites d'eaux-fortes de Rembrandt, Berghem, Dujardin, Ostade, etc., qu'on admire aujourd'hui dans son cabinet.

La révolution de 1830 trouva M. Van Hulthem au milieu de ses livres et de ses estampes; cependant il partit pour La Haye et pendant qu'il assistait aux séances des États Généraux extraordinairement convoqués, pour parer aux événements, qui devenaient de jour en jour plus menaçants, les volontaires se barricadèrent dans son hôtel de la rue de la Montagne du Parc à Bruxelles; bientôt il devint le centre des opérations des insurgés et les caisses de livres et de manuscrits, qui s'y trouvaient entassées, leur servirent de rempart; ce désastre occasionna la destruction d'une partie de sa bibliothèque et la dispersion de son magnifique médaillier, fruit de 45 années de soins, de recherches et de dépenses; sa collection d'estampes fut conservée, elle se trouvait heureusement dans sa maison de Gand.

Cette perte, que quelques narrations de l'époque évaluèrent à plus de 60,000 florins, affecta sensiblement M. Van Hulthem; à peine la tranquillité rétablie dans la capitale, il fit transporter tous ses trésors littéraires à Gand, et consacra depuis lors tout son temps à la mise en ordre de son cabinet; cependant il ne lui fut pas donné de réaliser ce dernier projet, une mort aussi subite qu'imprévue vint le surprendre au milieu de ses livres, le 16 décembre 1832; il avait atteint l'âge de 68 ans.

Son neveu, M. Charles De Bremmaecker, trouva sa maison littéralement encombrée de livres; il a fallu déblayer quinze chambres, afin de pouvoir se reconnaître au milieu de ce labyrinthe.

M. De Bremmaecker, qui avait aussi un peu hérité de la passion artistique de son oncle, se réserva tous les ouvrages relatifs aux arts, la collection des dessins et estampes, et la partie du médaillier qui avait été sauvée du désastre de Bruxelles; le reste de la bibliothèque, qui formait 32,000 numéros ou près de 60,000 volumes imprimés, et plus de 1,000 manuscrits, fût catalogué en 6 volumes in-8° et était destiné à une vente publique, quand le gouvernement, voulant conserver au pays cet inappréciable trésor, résolut d'en faire l'acquisition, afin de servir de noyau à une bibliothèque nationale, dont le besoin se faisait depuis longtemps sentir. Cette patriotique résolution reçut l'assentiment unanime de la Belgique, et en 1837, les chambres législatives autorisèrent définitivement le gouvernement à poursuivre l'acquisition, provisoirement arrêtée au prix de fr. 279,000, non compris les frais d'impression et de rédaction du catalogue.

L'achat de la bibliothèque Van Hulthem, et par suite la création de la bibliothèque royale, qui a déjà rendu tant de services aux lettres, aux sciences et aux arts, est un des plus beaux fleurons de la couronne ministérielle de M. le comte De Theux.

Les collections que M. De Bremmaecker s'était réservées, étaient destinées aussi à recevoir entre ses mains des accroissements successifs, si une mort prématurée n'était venue l'enlever à ses amis et aux pauvres dont il était le père; c'est par suite de cet événement inattendu, que le médaillier a été vendu publiquement en juillet 1845, la bibliothèque au mois d'octobre suivant, et que la précieuse collection de dessins et estampes doit subir le même sort.

A la mort de M. Van Hulthem, sa collection d'estampes passait pour la plus riche et la plus nombreuse qui eût jamais été formée dans le pays; déjà en 1803 elle fixait l'attention des savants étrangers qui visitèrent la Belgique; voici ce qu'en rapporte M. Camus, membre de l'Institut *, qui la visita à cette époque :

« La bibliothèque du citoyen Van Hulthem mérite elle-» même d'être comptée parmi les plus belles bibliothèques » particulières....... *ensuite une collection d'estampes, ri-» che en premières productions de la gravure et en belles » épreuves d'estampes des graveurs de l'école flamande.* »

Qu'aurait dit ce savant, s'il lui eût été donné de revoir cette collection trente années plus tard, alors qu'elle s'était enrichie des dépouilles des plus belles ventes faites en Belgique, en France, en Hollande et en Allemagne, de la revoir surtout depuis que M. De Bremmaecker y a introduit les plus belles productions des artistes modernes; car quoiqu'elle ne se soit trouvée que pendant peu d'années dans sa possession, il ne négligea aucune occasion de l'enrichir par de nouvelles acquisitions; ses voyages en Italie, ses séjours fréquents à Paris, servirent merveilleusement ses desseins; aussi ne rentrait-il jamais de voyage, sans en rapporter une ample moisson de morceaux capitaux de l'école moderne, et pour ne pas déparer le collection de son oncle, en y introduisant des estampes médiocres, il s'attacha particulièrement aux épreuves de choix, presque toutes avant la lettre, sur papier de Chine et munies des cachets des auteurs. La collection, telle qu'elle se trouve aujourd'hui, a atteint le chiffre incroyable de 30,000 pièces! la plupart montées, d'après la méthode d'Uilenbroek, ancien bourgmestre d'Amsterdam, sur grand papier fort, pour en relever la fraîcheur et en maintenir la conservation. Nous les avons classées dans les catégories suivantes :

La *première* comprend les estampes sous glaces; on y rencontre les meilleurs morceaux des différentes écoles, la plupart en belles épreuves.

La *seconde* contient une suite de près de cinq cents dessins des plus fameux maîtres, tels que le Titien, Raphaël, Jules Romain, Paul Véronèse, les Carrache, le Guide, Salvator Rosa, Lucas de Leyde, les Breughel, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Ruysdael, Teniers, Simon Vouët, Nic. Poussin, Mignard, Le Brun, Boucher, etc. etc. La plupart sont revêtus des signatures, des marques ou des monogrammes des anciens propriétaires, et portent avec eux la preuve qu'ils sortent en grande partie des plus belles collections qui ont été dispersées depuis les cinquante dernières années.

La *troisième* se compose des estampes des maîtres allemands. Elle comprend 5 à 600 articles; pour en faire apprécier l'importance, il suffit de dire qu'on y rencontre les meilleures estampes d'*Albert Durer, Lucas Cranach, Israël Van Mecken, Martin Schön, Aldegrever, Pencz, Beham,* des anciens maîtres anonymes, etc., etc.

La *quatrième*, qui est à la fois la plus nombreuse, la plus importante et la plus riche, comprend l'école flamande; elle se compose de près de 2,500 articles, représentant plusieurs milliers d'estampes; il serait difficile de citer un maître renommé qui n'y soit représenté par ses meilleures productions; l'œuvre de *Rubens*, par *Pontius Bolswert, Vorsterman* et autres, y est à peu près complet; plusieurs estampes de ces graveurs ont été retouchées au crayon par le grand artiste lui-même et on y trouve presque tous les morceaux gravés par ce maître célèbre, de même que ceux de *Van Dyck, Jordaens, Breughel* et autres; parmi les eaux-fortes, on y trouve celles de *Berghem, Carle Dujardin, Ostade, Paul Potter, Adrien Van de Velde, Rembrandt,* ainsi que celles de ses élèves et de ses habiles imitateurs.

La *cinquième* est occupée par l'école italienne, riche en eaux-fortes du *Guide*, des *Carrache*, du *Pesarèse*, de *Carlo Maratti*, de *Ribeira*, etc., en tailles de *Marc Antoine, Augustin Venitien* et de *Marc de Ravenne*, ses élèves, des *Ghisi*, de *Bacio Bandinelli*, de *Manteyna*, de *Robetta, du maître au Dé*, enfin des meilleurs morceaux gravés en camaïeu par *Hugues De Carpi, André Andréani* et *Zanetti*.

L'école française fait l'objet de la *sixième classe* et l'école anglaise celui de la *septième*; elles comptent ensemble près de 1,500 articles, l'une se distingue par les estampes des meilleurs maîtres de cette école depuis le *maître à la licorne*, qui est regardé comme un des plus anciens graveurs français, jusqu'aux magnifiques travaux des *Desnoyers*, des *Potrelle*, des *Forster*, etc.; elle est riche surtout en portraits de *Nanteuil, Masson, Pitau*, etc.; l'autre brille par les admirables productions des *Woollett*, des *Strange*, etc.

La grande célérité que nous avons dû mettre dans la confection de ce volumineux catalogue, pour la rédaction duquel nous avons eu à peine quelques mois, a occasionné plusieurs omissions et certainement beaucoup d'erreurs; les premières ont été en partie réparées par l'adjonction d'une huitième division, dans laquelle nous avons rejeté les estampes oubliées ou trouvées pendant l'impression.

Quant aux erreurs, les iconographes reconnaîtront qu'elles sont en quelque sorte inévitables dans un travail de cette importance et qui a dû être mis sous presse au fur et à mesure de la levée des cartes; la difficulté de notre tâche était d'autant plus grande, que nous n'avons pas eu à notre disposition ces immenses collections, comme celles de Paris, de Vienne ou de Munich, où l'iconographe trouve toujours une source abondante, à laquelle il peut constamment recourir pour comparer les pièces, en déterminer l'époque ou en fixer le graveur.

P. C. Van der Meersch.

Gand, 1846.

* Camus, Voyage dans les départements nouvellement réunis. Paris, 1803. vol. 2, pag. 125 et suiv.

ENTRE LES TROIS MON CŒUR BALANCE.

Cet aphorisme qui, au fond, offre une tournure pittoresque, badine et legère, devient cependant une chose fort grave quand on l'examine de certain point de vue et qu'on l'applique aux choses sérieuses de ce monde.

Ainsi notre position de journaliste nous place dans la situation exceptionnelle et originale que voici, relativement à nos souscripteurs.

Les uns nous disent : — « Monsieur, vous nous avez promis, au commencement de l'année, 36 feuilles, et vous n'en donnez que 24; or, ceci ne peut me convenir, je renonce à mon abonnement. » — Nous avons beau faire remarquer que les habitudes de *la Renaissance* n'ont pas varié et que toujours, depuis six ans, elle a constamment donné 24 livraisons et 24 gravures à ses souscripteurs; rien n'y fait. *Une faute d'impression* s'est glissée dans la 1re feuille de notre couverture; c'est égal, nous devons subir les conséquences d'une bévue de notre prote. Pauvre journaliste, à combien de tribulations ta nature est soumise!

Il en est d'autres qui prennent la peine de nous écrire ceci : « Monsieur, votre journal est beaucoup trop aride pour les gens du monde; il ne convient qu'aux artistes; veuillez donc en changer la rédaction, sinon je me désabonne. Quand je prends un journal c'est pour m'amuser, monsieur, et non pas pour apprendre quelque chose! »

D'autre part on nous dit : « La feuille que vous rédigez est excellente et pleine d'intérêt; on voit que vous comprenez l'art en artiste et que vous leraiso nnez en praticien. Seulement, je me permettrai de vous faire une petite observation que ma vieille amitié pour vous autorise. Je trouve que vous sacrifiez encore trop au goût du jour, aux futilités, à la littérature en un mot. Sans doute vous publiez quelquefois de jolis vers, mais qui est-ce qui lit de la poésie aujourd'hui? Sans doute la dernière nouvelle que vous nous avez donnée — *Un épisode de la révolution française pendant la terreur*, — était charmante et remplie d'intérêt; nous en avons tous pleuré à chaudes larmes; mais vous avouerez cependant, mon ami, qu'un journal grave, sérieux, est toujours ce qu'il y a de mieux au monde et de plus apprécié. »

Un troisième nous fait transmettre par l'un de nos correspondants de province la note qui suit :

« M. le baron *un tel* me charge de vous faire savoir qu'il est extrêmement mécontent de n'avoir jamais que des lots d'une valeur de douze à quinze francs pour son action. Voilà sept ans qu'il est abonné à *la Renaissance* et il trouve parfaitement ridicule que le sort, qui préside au tirage des lots, ne fasse rapporter à son abonnement de 20 fr. que 35 du cent. S'il n'obtient pas cette année même, au tirage de 1847, un volume in-folio de 120 fr. ou un tableau de 500 fr. à 1,000 fr., il renonce pour toujours à protéger les arts et les artistes. »

Voilà le sens des réclamations — heureusement fort rares — qui nous arrivent annuellement. On conviendra que la situation est perplexe, originale, et les personnes de bonne foi qui nous lisent depuis sept ans, sauront combien ces récriminations sont injustes. *La Renaissance* n'est pas un de ces journaux qui doivent mourir avec la fin de l'année qui les voit naitre; c'est une feuille qui a la prétention d'être utile à l'art et aux artistes. On consultera *la Renaissance* dans l'avenir comme on consulte nos documents historiques les plus précieux, parce qu'on trouvera là des renseignements utiles sur l'art belge à notre époque et aussi sur l'histoire et sur le mouvement des arts en Europe. C'est bien le moins qu'un journal d'art puisse servir en quelque chose aux artistes, et il n'y a pas de mal non plus à ce que les gens du monde soient au courant des questions vitales et des choses d'actualité qui intéressent les beaux-arts et la littérature de leur pays.

Nous nous sommes demandé, dans cette occurrence, ce que les uns entendent par *trop aride*, ce que les autres appellent *trop futile*? Aride veut-il dire que nous ne faisons pas assez rire notre public? Mais d'une autre côté, futile ne signifie-t-il pas que nous sommes déjà trop en dehors d'un journal collet monté? La question est fort difficile à résoudre, on en conviendra. Quant aux souscripteurs qui veulent absolument des lots de 1,000 fr. en retour de leur action de 20 fr., nous ne pouvons nous engager à les satisfaire, malgré tout le désir que nous en aurions. Nous leur donnerons cependant un conseil. Il y a dans la forêt de Soignes, — tout près de l'ancienne abbaye de Groenendael, — un petit ex-voto sur lequel au lit : S. CORNELU, mais que la légende appelle *saint Cornelius*. Les jeunes filles du pays se rendent là en procession, une chandelle à la main, pour savoir si elle auront un mari dans l'année. Nous engageons nos souscripteurs difficiles à tenter un pèlerinage à Groenendael, afin de connaître, par saint Cornelu, le sort qui leur sera réservé. D'après cela, ils prendront ou ils ne prendront pas leur action pour l'année courante.

Mais en ce qui concerne l'aridité de notre matière, nous ferons en sorte de contenter tout le monde. Déjà on a pu remarquer que nous avions mis nos dessins en rapport avec notre texte. C'est une amélioration incontestable, mais elle n'est pas assez sensible cependant, puisque l'on ne nous en tient aucun compte.

Voulant, autant qu'il est en notre pouvoir, être agréable à tout le monde, *la Renaissance* publiera donc dans ses prochaines livraisons :

POUR LES GENS SÉRIEUX.

1° Histoire des armes de guerre depuis Enée jusqu'à nos jours.
2° Les chaperons et les chapeaux; historique des modes anciennes.
3° Origines traditionnelles de la peinture moderne en Italie.
4° Types chrétiens de N. S. J. C. et de la sainte Vierge.
5° Des draperies dans la peinture et dans la statuaire.
6° Observations sur le coloris dans toutes les écoles.
7° Notes sur les tapisseries de Flandre, et de haute lisse.
8° Du nettoyage des anciens tableaux, (études pratiques), par un peintre d'histoire.
9° Ameublements historiques; série d'articles variés et fort instructifs.
10° Recherches sur la tapisserie de Bayeux (mémoire traduit de l'anglais avec la réfutation et des dessins accompagnant le texte).
11° Physionomie de quelques peintres contemporains et études sur quelques peintres morts.
12° Procédés pratiques pour enlever les taches des anciennes gravures.
13° Des mosaïques, des verreries émaillées et de leur emploi dans l'ameublement.
14° Collections publiques et particulières: — Cabinets de Vienne, de Belgique, de Hollande, de France et d'Angleterre.
15° Du beau et du bien dans l'art.
16° De l'art céramique pendant le XVIe et le XVIIe siècles.
17° Des améliorations à apporter dans les ventes d'objets d'art.
18° Quelques observations sur le Traité des divers arts (*de arte pigendi*) du moine Théophile, ou origines de la peinture à l'huile.
19° Fragments sur l'histoire de la peinture à fresque.
20° Les vitraux depuis le moyen-âge et la peinture sur verre en Belgique.
21° Histoire de la gravure et de ses origines, à propos de l'estampe de 1418 appartenant à la bibliothèque royale de Bruxelles (avec *fac-simile* et gravures).
22° Les peintres belges en Italie au XVIe et au XVIIe siècle par Adolphe Siret.

POUR LES GENS FUTILES.

1° Impressions de voyage d'une pièce de cent sous; suivies de la biographie inédite d'une pièce de 50 centimes (fantaisies-littéraires).
2° La chambre secrète (nouvelle artistique).
3° Le château rouge de Verdugo (nouv.).
4° Comme quoi Tim Caroll refit le diable (conte fantastique).
5° Le saltimbanque de qualité (nouvelle).
6° Dissertation philosophique dans laquelle l'auteur se montre plein de son sujet.
7° Histoire véridique d'une chouette borgne, par un aveugle (nouvelle).
8° Une conspiration en Irlande.
9° Le jour des morts — les trois épreuves — le sire de Castelnau et le pèlerin (légendes.)
10° Un épisode de la vie de Léon X (nouvelle).
11° Le strabisme (nouvelle).
12° Reginald, histoire allemande du XVIe siècle.
13° Le rève (nouvelle).
14° A bas les voyelles! (espièglerie littéraire).
15° Histoire de la claque dans les théâtres (fantaisie historique).
16° Une troupe de chanteurs allemands (nouvelle).
17° Histoire de M. Arsène Houssaye.
18° Un musée sur le mur, ou la prison de la garde nationale à Paris.
19° Un amoureux et sont médecin (nouv.).
20° Le chanoine de Cambremer (légende normande).
21° Comment on fait un trou à la mer (nouvelle artistique).
22° Avant le bonheur (nouvelle par miss Simply).

—

— *La Renaissance* publiera également des poésies de MM. André Van Hasselt, le baron de Stassart, Adolphe Siret, Henri Delmotte, etc., etc.

La plupart des articles ci-dessus — graves ou futiles — seront accompagnés de gravures sur bois et de lithographies rehaussées à 2 et 3 teintes pour servir à l'intelligence du texte.

La Renaissance publiera également les meilleurs tableaux des expositions triennales d'Anvers, de Gand et de Bruxelles.

Nous espérons, par ce moyen, rallier toutes les opinions et concilier toutes les manières de voir. Quant aux gens qui tiennent absolument à avoir pour lot des tableaux de 1,000 francs, nous ferons en sorte de leur en glisser le plus possible pour notre prochaine distribution.

C'est un droit qu'à la poste, ils achètent VINGT FRANCS!

J. A. L.

UN ÉPISODE

DE LA VIE

DE BENVENUTO CELLINI.

(VOIR NOTRE GRAVURE.)

Benvenuto Cellini est assurément l'un des hommes qui ont mené la vie la plus aventureuse et la plus excentrique qu'il soit possible d'inventer. Il ne lui a manqué que d'être enlevé par des bohémiens comme l'illustre Callot, — lui dont l'histoire est également si curieuse et l'existence si éminemment artiste, — pour avoir avec lui quelque trait de ressemblance. Excepté cela, rien n'a fait défaut au ciseleur florentin.

Benvenuto commence à vivre avec cet admirable XVIe siècle, qui a été, dans les temps modernes, l'âge d'or de l'art. Son père, pauvre menuisier de la cour du duc Cosme, veut lui faire jouer de la flûte à peine sorti du maillot, mais cette passion — malheureusement en dehors de ses goûts, comme on s'en doute déjà — fera son tourment et le désespoir des jours de son vieux père.

Cellini, de son côté, se sentait entraîné vers les arts du dessin. Des dispositions précoces le firent promptement arriver à des progrès rapides et il gagnait sa vie non-seulement dans la ciselure, mais encore il soutenait sa pauvre famille. A peine était-il arrivé à l'âge de quinze ans, qu'il avait déjà fait deux voyages, l'un à Sienne, l'autre à Pise, et qu'il était parvenu à contenter d'habiles maîtres.

L'un d'eux, Antoine Marcone de Florence, avait un fils ; les deux jeunes gens se lièrent d'amitié et ils dessinaient de concert et avec ardeur. Ce fait insignifiant en apparence devint la source de la fortune de Cellini. Un jour, le statuaire Torrigiano arrivait d'Angleterre et comme il visitait presque continuellement l'atelier de Marcone, il examina plus attentivement que de coutume les dessins de Benvenuto et lui dit :

— Je suis venu à Florence pour emmener avec moi le plus de jeunes gens que je pourrai ; ta manière de travailler me convient, elle est moins celle d'un orfèvre que d'un sculpteur, si tu veux me suivre, je te ferai riche et habile.

On pense quelle fut la réponse de Cellini ; on juge de sa joie ; voilà sa carrière toute tracée ! Devenir sculpteur comme le divin Michel-Ange ; faire palpiter le marbre sous ses doigts ; couler le bronze en héros, au lieu de ciseler des aiguières ! voilà qui est beau, voilà ce qui est capable de faire palpiter le cœur d'un artiste ! Mais par malheur notre jeune enthousiaste est bientôt désillusionné. Ce même Torrigiano qui sait si bien faire vibrer la corde de l'émulation au cœur de notre artiste, vient à parler sans respect de Michel-Ange ; il a été, dit-il, son compagnon d'enfance et il se vante d'avoir souillé la face du grand homme en lui brisant le nez dans la chapelle du Masaccio. Benvenuto ne se sent plus de fureur, il aime mieux voir s'évanouir tous ses beaux rêves que d'en devoir la réalisation à la protection d'un monstre tel que Torrigiano. Heureux élan de la jeunesse, qui prend d'instinct fait et cause pour le bien contre le mal sans se soucier de ses intérêts propres ! Soit réflexion, soit conseil, cependant, Benvenuto se laissa entraîner et, tout en gardant rancune à celui qui lui avait fait entrevoir un brillant avenir, il refoula ce sentiment dans son cœur et suivit Torrigiano.

Mais les blasphèmes qu'il avait entendus lui tintaient toujours aux oreilles. Aussi se dégoûta-t-il promptement de cette maison. Il résolut d'aller passer deux ans à Florence, travaillant tantôt chez lui, tantôt avec le fils de Filippo Lippi pour lequel il avait conçu un vif attachement.

Nous ne suivrons pas Benvenuto Cellini dans toutes les phases de sa vie, ni au milieu de tous les événements pittoresques qui l'ont rendue si extraordinaire ; nous arriverons seulement à cet épisode de son existence artistique qui a signalé la fonte de sa statue de Persée, et dont notre gravure d'aujourd'hui reproduit la scène.

Les artistes n'apprendront pas sans une émotion profonde tout l'enthousaisme que l'artiste florentin déploya dans cette position difficile. Il ne semble vivre que pour sa statue. Malade et en proie à une fièvre brûlante, il surveille néanmoins son œuvre : Le feu est à ses fourneaux, il faut fondre ! L'opération ne réussit point d'abord ; une pluie battante la contrarie et un vent furieux refroidit son moule, malgré tous les efforts qu'il fait pour maintenir l'énorme température nécessaire à la fusion du bronze. Vaincu par le mal et par la fatigue, Cellini est forcé de se coucher ; mais bientôt il est réveillé de son sommeil par les cris de désespoir de ses ouvriers qui avaient tout à la fois laissé figer la matière et mis le feu à l'atelier. Benvenuto se lève, et avec une énergie formidable il a bientôt rétabli l'équilibre. Il met tout le monde à contribution ; et tandis qu'il accepte des fascines de bois sec de son boulanger, il envoie ses ouvriers sur le toit pour éteindre l'incendie. Bientôt ses efforts vont être couronnés de succès. Une flamme furieuse lèche déjà les contours du moule avec ardeur ; mais cela n'est pas encore assez. Semblable à Bernard de Palissy qui brûlait ses meubles pour faire cuire ses faïences, Benvenuto Cellini se fait apporter toute sa vaisselle d'étain et il la jette toute dans la fournaise, jusqu'à ce que le bronze, liquéfié par cet expédient, pénètre victorieusement dans toutes les parties du moule.

Enfin l'opération a réussi ! Et qui plus est, son mal a disparu comme par enchantement. Plus tard le *Persée* est exposé, il excite l'admiration de toute la ville, et plus de deux cents sonnets à la l'artiste en décorent le piédestal. Jamais ovation ne fut plus belle, triomphe plus complet.

M. Manche a rendu cette scène avec son habileté habituelle. On reconnaît là l'artiste qui étudie avec conscience, avec amour et chez lequel le désir de bien faire l'emporte sur le désir de faire vite un dessin. C'est en persistant dans cette voie que M. Manche parviendra à obtenir dans l'école la place que son zèle et sa persévérance lui ont déjà méritée.

MORT DE SIXDENIERS

GRAVEUR FRANÇAIS.

A quoi tient notre destinée ? Le matin effeuillez des roses ! le soir vous ne trouverez plus que des cyprès.

Dimanche, 10 mai, c'était l'anniversaire d'un mariage ; on devait se réunir chez un parent, docteur en médecine, rue Païenne, et dîner joyeusement en famille. Un anniversaire de mariage est si doux à fêter quand le moindre nuage n'a pas troublé l'union de deux époux. L'un d'eux était Sixdeniers, graveur distingué, dont le burin a popularisé tant d'œuvres charmantes. On s'était promis ce qu'on se promet toujours en pareille circonstance, une journée de plaisirs. Les convives avaient rendez-vous à cinq heures. Mais un dimanche comme celui-là, ils avaient voulu commencer la fête plus tôt. Sixdeniers, propriétaire d'une petite embarcation sur la Seine, leur avait proposé une promenade en bateau ; la proposition avait été acceptée. On devait se trouver au Mail, descendre la Seine jusqu'à Passy, puis revenir par la même route et gagner, grâce au grand air et à l'exercice, un appétit à effrayer l'amphitryon. A une heure chacun était à son poste. Ils étaient huit, Sixdeniers en tête. A voir leur figure épanouie, on pouvait juger de leur contentement à tous de cette promenade sur l'eau et du banquet qui devait la couronner. C'était à qui s'élancerait le premier dans la barque. Le temps était douteux, mais un grain peut-il effrayer de hardis nautoniers. Sixdeniers s'empare du gouvernail et son neveu des rames ; les six autres prennent place sur les bancs du canot, et les voilà partis gais comme des pinsons, riant comme des fous, et chantant comme des virtuoses. Qu'ils étaient heureux tous les huit ! Ils n'auraient pas changé leur dimanche contre tout l'or du monde. Sixdeniers, tout son bonheur, quand il ne restait pas dans son ménage, était de venir prendre sa nacelle, de s'y jeter et de la laisser voguer au courant des eaux, rêvant à sa compagne, à son enfant chéris, puis aussi à ses travaux, car c'était un laborieux artiste. Il avait avec lui sept compagnons. Son bonheur avait centuplé. Et ce bonheur ils le partageaient tous, ou du moins ils se promettaient de le partager ; car une minute à peine s'était-elle écoulée depuis le départ, qu'entraîné par le courant dont la violence est toujours extrême entre le pont Notre-Dame et le Pont-au-Change, même dans le moment des basses eaux, le canot allait venir se briser contre une des piles de la seconde arche de ce pont.

Envisageant toute l'imminence du danger qu'il courait ainsi que ses compagnons, Sixdeniers s'empare d'un croc et cherche à saisir au passage un des anneaux de fer rivés sous l'arche du pont ; mais soit qu'il ait été étourdi par le choc, soit qu'il eût manqué le but, Sixdeniers tombe dans la Seine, et le canot va heurter et sombrer contre l'avant d'un bateau de bain placé de l'autre côté du pont. Seul des huit, Sixdeniers, par une calamité inexplicable, n'a pas reparu ; les sept autres sont parvenus à se sauver à la nage ou en s'accrochant avec cet effort désespéré, que donne l'instinct naturel de la conservation, aux cordages servant d'amarres pour le bateau de bains *. Ainsi plus de jeux, plus de promenade, plus de festin, mais le chagrin, le désespoir, la mort ! Et le ciel, comme s'il avait voulu s'associer à cette lamentable catastrophe, lança à ce moment des torrents de pluie qui ne cessèrent qu'avec la nuit.

Quels sont donc les décrets de la Providence ? Pourquoi sa main

* Le corps de l'infortuné Sixdeniers, après quatre jours des plus pénibles recherches, n'a été retrouvé que le vendredi matin, 15 de ce mois.

s'appesantit elle sur ceux-là dont la vie était une vie utile, nécessaire à leur famille, et respecte-t-elle tant d'êtres pervertis par les plus honteuses passions, vils rebuts de la société que la main du bourreau rougirait de respecter? Pourquoi depuis quelques semaines surtout les artistes ont-ils été frappés par une sorte de prédestination particulière? Hier c'étaient Renoux, mort dans la force de l'âge; le jeune Varcollier, enlevé à l'amour de son père et de sa mère dont le temps, loin d'adoucir les regrets amers, ne fait que les augmenter; Legendre-Héral perdant son enfant adorée au moment où celle-ci venait de donner le jour à un fils et d'ajouter au bonheur de la famille, et quelques autres. Aujourd'hui, c'est Sixdeniers. Et comment encore cette dernière mort!

Nous venons de dire comment Sixdeniers a péri si malheureusement. Il nous reste quelques mots à dire de sa vie et de ses travaux.

Alexandre-Vincent Sixdeniers, graveur d'histoire, est né à Paris, le 23 décembre 1795. Il n'avait que cinquante ans et quelques mois. Le jour de sa mort ne fut donc pas celui de l'anniversaire de sa naissance, comme plusieurs journaux l'ont annoncé. A voir sa figure fraîche, rayonnante, ses traits doux, son air juvénile, malgré quelques cheveux qui commençaient à grisonner, quand il sortait avec sa fille on les prenait pour le frère et la sœur.

Son goût l'entraîna de bonne heure vers les beaux-arts. Élève de Villerey, il se consacra entièrement à la gravure, et, en 1816, il remporta à l'Institut le second prix de gravure en taille douce. En 1824, il obtint sa première médaille d'or à la suite de l'exposition. Alors, les médailles n'étaient pas prostituées. Le gouvernement de la Restauration, sans avoir une passion très-prononcée pour les beaux-arts, avait trop d'intelligence pour ne pas sentir combien ils sont un puissant moyen de haute politique et d'influence morale. Il ne négligea rien pour qu'ils eussent leur large part au budget. Sa sollicitude s'étendit sur toutes les branches. La grande gravure ne fut pas oubliée. On voyait donc des jeunes gens se lancer hardiment dans cette carrière, saisir le burin et se préparer à passer dix années de leur vie sur une planche de cuivre, convaincus qu'ils étaient que le gouvernement ne verrait pas leurs travaux d'un œil indifférent. Sixdeniers était de ce nombre. Mais bientôt les choses changèrent, des procédés plus faciles furent introduits. L'Angleterre nous initia à tous les secrets de sa mécanique et sut par une amorce trompeuse, par la promptitude de l'exécution, entraîner ceux qui voulaient marcher sur les traces des Edeling et des Nanteuil. On se jeta à corps perdu dans la nouvelle méthode. L'aquatinte, la manière noire, portèrent de rudes coups au burin. — Elles se présentaient avec des formes si séduisantes! — Les Jazet, les Sixdeniers, les Allais ne furent pas des derniers à se ranger du côté des novateurs, et une voie d'autant plus brillante s'ouvrait devant eux que leurs études premières avaient été dirigées vers un genre plus sérieux. Quelque jour nous suivrons leurs progrès, aujourd'hui ils nous entraîneraient trop loin. Toujours est-il que Sixdeniers embrassa avec ardeur les nouveaux errements et qu'il leur doit le nom qu'il s'est fait dans les arts, nom aussi honorable qu'honoré, et qui vient se placer immédiatement après celui de M. Jazet père. N'est-ce pas en dire assez?

Il ne nous est pas possible non plus d'analyser chacune des planches gravées par Sixdeniers, soit en taille-douce, soit à la manière noire. Cette analyse excéderait les bornes de cet article. Nous nous bornerons à la simple nomenclature de ses principaux ouvrages. Toutefois, nous dirons, sans crainte d'être démentis, qu'elles se distinguent toutes par l'intelligence avec laquelle Sixdeniers savait se pénétrer de la pensée originale du peintre. Il était traducteur fidèle, pur et correct, et si quelques-unes de ses planches ne sont pas aussi parfaites que les autres dans l'exécution, n'accusez par son bon vouloir, mais l'avidité des éditeurs, qui ne lui laissaient ni trêve, ni repos, et qui, pour économiser quelques sous, n'avaient pas honte de forcer l'artiste à sacrifier son individualité à leur spéculation mercantile. Cela en était arrivé à ce point que lui, homme aux instincts généreux, aux instincts d'artiste, déplorait en notre présence cette sujétion à laquelle les graveurs sont condamnés, et ne parlait rien moins que de briser son burin. Il avait conçu le projet d'une association entre les graveurs et les artistes pour s'affranchir de la tutelle onéreuse de MM. les éditeurs, et nous en entretenait encore quelque temps avant sa mort avec cette chaleureuse indignation d'un homme à l'âme fière, obligé de courber la tête devant l'homme à l'âme mercantile.

Voici les principales planches que l'on doit au burin de cet artiste, suivies du millésime de l'année où elles ont été exposées au Salon :

Les *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, d'après Bergeret, 1822; *Properzia de Rossi* terminant un bas-relief, d'après Ducis, 1824; *Vignettes* pour différents ouvrages, 1827; *Endymion*, d'après Girodet; le *Sommeil*, d'après Mlle Pagès, aujourd'hui Mme Brune; le *Réveil*, idem; l'*Entrée au bain*, d'après Rioult; la *Surprise*, idem, 1831; le *Pacha de Janina, Don Juan*, la *Visite* et l'*Invasion*, 1833; *Édouard en Écosse*, d'après P. Delaroche, et le *Combat de Navarin*, d'après Langlois, 1834; le *Départ* et le *Retour*, d'après Mlle Pagès; *Jeunes filles* jouant ensemble près d'une fontaine, et un *Faune* jouant avec un enfant, d'après Rioult, et le *Groupe de Louis XVI*, d'après Bosio, 1835; *Charles Ier et ses enfants*, d'après Colin, 1836; le *Contrat rompu*, d'après Destouches, 1837; *Portrait de M. Arago*, membre de l'Institut, 1839; le *Virtuose champêtre*, d'après Bouterwek, et la *Barque attaquée par des ours*, d'après Biard, 1840; *Charlotte Corday*, d'après Ary Scheffer; l'*Hospitalité*, d'après Latil, et le *Portrait de Mlle Rachel*, d'après A. Charpentier, 1841; *Napoléon avec le roi de Rome*, d'après Steuben, 1842; les *Funérailles du général Marceau*, d'après Bouchot, 1843; l'*Arabe en prière*, et la *Poste au désert*, d'après Horace Vernet, 1844, *Tête de Christ*, d'après Colin, 1845; l'*Accordée du village*, d'après Greuze; et le *Portrait du frère Philippe*, d'après H. Vernet, 1846.

Ce fut, certes, une vie bien employée que celle qui a été consacrée à de tels travaux; quelques-uns suffisent seuls pour attester de son infatigable ardeur. Dans cette liste ne se trouvent compris ni une figure antique, ni un nombre considérable de vignettes et de portraits, entre autres celui d'Eugène Beauharnais, dont la noble veuve envoya à Sixdeniers, comme un témoignage de satisfaction, une médaille d'or à l'effigie de son époux. Deux ou trois jours avant sa déplorable fin, Sixdeniers avait fait faire sous ses yeux, par Chardon jeune, les épreuves des deux dernières planches qu'il venait de terminer: l'*Éducation morale* et l'*Éducation religieuse*. Il laisse inachevée une grande planche qui devait servir de pendant aux *Funérailles de Marceau*.

Sixdeniers avait un caractère facile et doux, d'une aménité charmante. Il était modeste dans ses goûts, mais généreux pour ses camarades. Songeant pourtant à l'avenir, il avait fait quelques économies. Mais, ces économies, savez-vous ce qu'elles sont devenues? Dominé, comme tant d'autres, par cette fièvre spéculative qui tourna, pendant quelques mois, tous les cerveaux, il les avait placées dans les chemins de fer. Il avait, dans son imagination d'artiste, rêvé la fortune pour sa femme, pour sa fille, qu'il aimait tant, et vingt-quatre heures suffirent pour anéantir le fruit de vingt-quatre ans de travaux. Son burin lui restait tout du moins, et lui, il restait à sa famille. Mais voilà que tout à coup, par une de ces catastrophes inouïes, il est enlevé à tous les siens, au moment où sa veuve et sa fille, qui l'avaient devancé, l'attendaient au rendez-vous. La Seine a roulé au loin des restes inanimés qu'elles n'ont pas pu revoir, et les voilà aujourd'hui seules, ruinées..... Mais l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes et graveurs, cette bienfaisante mère, veillera sur elles, et il ne sera pas dit que la veuve et la fille d'un des membres les plus zélés du comité resteront privées d'appui, de secours **. Cette pensée a peut-être été la dernière du pauvre Sixdeniers.

ACTES OFFICIELS.

ORGANISATION DU MUSÉE ROYAL DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE BELGIQUE. STATUTS ORGANIQUES.

Un arrêté royal du 31 mars porte :

LÉOPOLD, etc.

Notre ministre de l'intérieur nous ayant exposé que le Musée des tableaux et des œuvres de sculpture de la ville de Bruxelles, dont

** Le Comité de l'Association, dans sa séance du 15, a voté à l'unanimité une pension de 600 francs en faveur de Mme veuve Sixdeniers. C'est par de tels actes, et si bien appliqués, qu'une association s'honore ; c'est un digne emploi des fonds qui sont confiés à sa surveillance. Puisse l'Association n'en jamais faire que d'aussi bien mérités !

l'Etat est devenu propriétaire par suite de la convention du 31 décembre 1842, a conservé provisoirement son ancienne administration, et qu'il importe de donner à ce Musée une organisation définitive;

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Il est établi à Bruxelles, sous la dénomination du *Musée royal de peinture et de sculpture de Belgique*, un dépôt général et public d'objets d'art appartenant à l'État.

Art. 2. L'administration de ce dépôt est confiée à une commission qui porte le titre de : *Commission administrative du Musée royal de peinture et de sculpture de Belgique.*

Les membres de cette commission portent le titre de *Conservateurs.*

Art. 3. La commission administrative est composée d'un président et de six membres nommés par nous.

Elle choisit dans son sein un vice-président, qui remplace le président en cas d'absence ou d'empêchement.

Art. 4. La commission veille à l'exécution des arrêtés et règlements relatifs à l'organisation et à la destination du Musée; elle fait, à la fin de chaque année, un rapport au ministre de l'intérieur sur la situation de l'établissement et propose les améliorations et les réformes qui lui paraissent utiles.

Art. 5. Tout membre de la commission qui, sans motifs légitimes, se serait abstenu, pendant trois mois consécutifs, d'assister aux séances, sera considéré comme démissionnaire. Il en sera donné avis par la commission au ministre de l'intérieur.

Art. 6. Il est alloué aux membres de la commission, pour chaque séance à laquelle ils assisteront, un jeton de présence de la valeur de six francs.

Le président reçoit deux jetons par séance.

Art. 7. La commission veille à la conservation et au placement des objets d'art composant le Musée et prend, à cet effet, toutes les mesures qu'elle juge nécessaires dans l'intérêt des collections.

Art. 8. La commission cherche à compléter, autant que possible, la collection des œuvres des maîtres anciens et modernes, nécessaires aux études des artistes. Elle adresse, à cet égard, au ministre telles propositions qu'elle juge convenables.

Toutefois, elle ne peut acquérir des œuvres d'artistes vivants.

Art. 9. Le président de la commission est chargé de la police intérieure et de la surveillance générale du service.

Art. 10. Le président est chargé de la formation et de la tenue des inventaires et des catalogues.

Art. 11. Il est adjoint à la commission trois membres honoraires exerçant ou ayant exercé la profession de marchands de tableaux, qui portent le titre de : *Commissaires-experts du Musée royal de peinture et de sculpture.*

Ces membres sont nommés par le ministre de l'intérieur, sur la proposition de la commission. Il leur est alloué des frais de vacation à déterminer par le ministre.

Art. 23. Les commissaires-experts ne prennent part aux délibérations de la commission, que sur une convocation expresse et avec voix consultative. Les avis qu'ils sont appelés à donner sur des objets d'art sont consignés par écrit et signés par eux.

Art. 13. Il est attaché à la commission un secrétaire, nommé par le ministre de l'intérieur, sur une liste triple de candidats formée par la commission.

Le secrétaire est placé sous les ordres immédiats de la commission et spécialement du président.

Art. 14. Le secrétaire assiste aux séances, mais sans voix délibérative.

Il est chargé de la tenue des registres et des procès-verbaux des délibérations de la commission, de la correspondance, de la comptabilité et de toutes les écritures relatives à l'administration.

La garde des archives et de la bibliothèque lui est confiée.

Art. 15. Le secrétaire a la surveillance journalière des galeries, et il veille à la conservation de tout ce qui appartient au Musée.

Art. 16. Le nombre des employés et gens de service est fixé par le ministre de l'intérieur, d'après les besoins du service, sur la proposition de la commission.

Art. 17. Les employés et les gens de service sont nommés et révoqués par le ministre de l'intérieur, qui détermine leurs attributions.

Leur traitement est réglé par l'acte de leur nomination.

Art. 18. Une somme, déterminée annuellement, est affectée aux dépenses du Musée.

Aussitôt après que le montant de cette somme aura été porté à la connaissance de la commission, celle-ci soumet le budget de l'établissement au ministre de l'intérieur.

Art. 19. Nulle dépense, nul achat, nulle restauration, nul échange ne peut être fait, si ce n'est en vertu d'une autorisation du ministre de l'intérieur, sauf les exceptions à établir.

Art. 20. Il sera dressé, le plus tôt possible, un inventaire général de tous les objets appartenant actuellement au Musée.

Un double en sera déposé au ministère de l'intérieur.

Art. 21. Tous les objets d'art qui entreront à l'avenir au Musée seront inscrits immédiatement dans l'inventaire général. Cet inventaire portera la désignation des objets reçus, la date d'entrée, le nom du donateur ou du vendeur et le prix d'acquisition.

Art. 22. Au commencement de chaque semestre, la commission adresse, au ministre de l'intérieur, un double de l'inventaire du semestre précédent.

Art. 23. Il est tenu un registre particulier où seront inscrits les noms des personnes qui enrichiront le Musée de leurs dons, ainsi que la désignation de l'objet ou des objets offerts.

Art. 24. Notre ministre de l'intérieur est chargé de faire les réglements d'ordre du Musée royal de peinture et de sculpture de Belgique.

NOMINATION DES MEMBRES DE LA COMMISSION ADMINISTRATIVE DU MUSÉE ROYAL DE PEINTURE ET SCULPTURE.

Un autre arrêté de la même date porte :

Léopold, etc.

Vu l'article 3 de notre arrêté de ce jour, portant organisation du Musée royal de peinture et de sculpture;

Art. 1er. La commission administrative du Musée royal de peinture et de sculpture est composée comme suit :

Président : M. Navez, peintre d'histoire, directeur de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles.

Membres : M. le comte de Beauffort (A.), directeur des beaux-arts;
M. Doucet, échevin de la ville de Bruxelles;
M. Van Brée (Ph.), peintre d'histoire.
Tous membres de l'ancienne commission administrative du Musée.
M. le comte de Robiano (L.);
M. Simonis, statuaire;
M. Suys, architecte.

Art. 2. Par dérogation à l'article 3 précité, M. le baron Charlé, ancien conservateur du Musée, est nommé président d'honneur de la commission administrative.

Variétés littéraires et artistiques.

On lira, avec intérêt, croyons-nous, les principaux passages du compte que vient de rendre au ministre de l'intérieur de ses diverses opérations, la commission directrice de l'exposition nationale de 1845.

« Cette exposition a continué le progrès qui s'était révélé les années précédentes.

» Elle a dépassé les expositions antérieures quant au nombre et quant au mérite des objets qui y ont figuré; ce n'est pas à dire qu'elle ait offert en plus grande quantité de ces œuvres qui font une sensation vive et laissent de profonds souvenirs, mais l'ensemble était plus satisfaisant, et la moyenne, si l'on peut ainsi parler, était plus élevée. Le choix des sujets, la composition, l'exécution, tout a porté l'empreinte d'un goût plus exercé, d'une étude plus consciencieuse, surtout pour ce qui concerne les tableaux de *genre*. La sculpture était particulièrement remarquable; et l'on a pu apprécier plusieurs beaux ouvrages dus au burin des graveurs belges.

» Passons tout d'abord à la statistique du salon :

» Le salon de 1845 comptait 484 artistes et 981 ouvrages. Les

salons antérieurs avaient présenté les chiffres que nous allons indiquer :

En 1833,	220 artistes et	486 ouvrages.	
En 1836,	288 —	610 —	
En 1839,	394 —	813 —	
En 1842,	445 —	919 —	

» On le voit, la progression ne s'est pas arrêtée.

» 6,146 cartes à un franc et 24,724 cartes à un demi-frano ont été distribuées et ont donné une recette de 18,508 fr.

» Le produit de la vente des catalogues s'est élevé à 6,279 fr. Une somme de 24,787 fr. a donc été recueillie de ce chef. En 1842, la somme totale avait été de 24,423 fr.

» Vous vous rappelez aussi, M. le ministre, qu'une souscription a été depuis longtemps organisée dans l'intérêt des artistes. Les bases sur lesquelles elle était établie ont été changées par une décision de la commission directrice en date du 5 août 1845.

» La commission qui jusque-là s'était réservé la désignation des objets d'art destinés à cette souscription, l'a abandonné aux souscripteurs eux-mêmes, c'est-à-dire que le choix de ces objets a été dévolu au porteur d'une action gagnante.

» Le montant de la souscription, augmenté du subside alloué par le gouvernement, a été divisé en lots, quatre jours après la fermeture du salon; il a été publiquement procédé au partage de ces lots par la voie du sort, suivant la marche ordinaire.

» Le possesseur d'un billet gagnant pouvait choisir un ouvrage d'une valeur supérieure à la somme à laquelle il avait droit, à la condition de parfaire de ses deniers le prix d'achat.

» Cette innovation était vivement réclamée par un grand nombre d'artistes; elle n'a été admise qu'à titre d'essai. Quelques membres de la commission voudraient voir rétablir l'ancien système. D'autres désireraient même la suppression totale de la souscription. Ces points doivent, sans doute, être laissés à l'appréciation de la commission qui sera appelée à diriger la prochaine exposition.

» Quoi qu'il en soit, les actions émises ont produit. .	fr. 29,100
» L'État a accordé un subside de.	4,000
» La commission a reçu des souscripteurs gagnants, pour compléter certains prix d'achat, une somme de. .	1,877
Total.	fr. 34,977

» Il est bon de remarquer ici que ce dernier chiffre de 1,877 n'est pas le chiffre réel des suppléments : il en est qui ont été payés directement aux artistes par les souscripteurs; on en peut évaluer le montant à 1,000 ou 1,200 fr.

Les achats faits par l'intermédiaire de la commission directrice, ont été plus considérables en nombre qu'à aucune autre époque. Il s'est élevé au chiffre de 47,730 fr. et comprend 37 objets d'art.

» Les souscripteurs ont acquis cinquante tableaux.

» Les lithographies qui, d'après l'usage établi, doivent être réparties entre les souscripteurs, sont maintenant terminées. Les épreuves viennent d'être mises sous nos yeux. Elles font honneur à nos artistes et révèlent de nouveaux progrès. La distribution de ces lithographies commencera vers le 25 mai prochain.

» Les rapports que nous avons eu l'honneur d'adresser au département de l'intérieur, sous la date du 2 et du 28 février dernier, ont fait connaître la situation financière de l'exposition. Il résulte de ces rapports qu'il existe un déficit dû entièrement à des causes indépendantes de notre volonté. »

La commission termine son rapport en proposant de substituer à la médaille en vermeil mentionnée dans le parag. 1er de l'art. 28 du réglement, une médaille en or de la valeur de cent francs, en s'applaudissant de la rigueur qu'elle a mise quant au délai fixé pour la remise des ouvrages, en assignant au salon une durée plus longue, en demandant un local plus digne de ces solennités artistiques ; enfin en demandant la suppression des deux articles du réglement (24 et 25) relatifs aux objets d'art que le gouvernement a commandés, en se réservant le droit de ne pas les accepter si leur exécution n'est pas satisfaisante. Ces deux articles règlent la manière dont la commission procède; mais ils ont donné lieu, à ce qu'il paraît, à des inconvénients.

—

C'est le 8 juin prochain que commencera à Gand la vente de la précieuse collection de dessins et d'estampes composant le cabinet de feu M. Ch. Van Hulthem, dont nous parlons en tête de cette feuille. L'immense bibliothèque de Van Hulthem a été vendue 279,400 fr. au gouvernement belge qui en a fait une bibliothèque publique. La collection d'estampes avait été conservée par l'héritier de Van Hulthem, M. Ch. de Bremmaecker, qui l'a considérablement augmentée. Le Catalogue, que M. Vander Meersch a rédigé avec beaucoup de soin, comprend 5 mille 3 cents articles, et forme un beau volume de 900 p. Ce Catalogue fait le plus grand honneur au rédacteur, et prouve le respect qu'on accorde aux collections d'art en Belgique. Que l'on compare maintenant à un pareil catalogue ceux qu'on publie tous les jours en France, et qui accusent hautement l'ignorance des experts, et peut-être l'insouciance des amateurs français pour tout ce qui tient plus particulièrement à l'histoire de l'art!

—

La Commission Royale des monuments vient de se prononcer en faveur du Bassin-Vert (dans le Parc) pour l'emplacement à donner à la statue du prince Charles de Lorraine.

Nous avons déjà eu occasion de citer dans nos derniers numéros des avis contradictoires, sans les accompagner d'aucune réflexion. Aujourd'hui nous croyons que l'emplacement choisi par la Régence favorable au développement d'une statue et qu'elle se détachera d'une façon merveilleuse sur la façade du Palais de la Nation.

Il nous est revenu, d'autre part, que l'on cherchait, nous ne dirons pas à entraver, mais à ralentir la fonte de cette statue. Dans quelques jours nous serons en mesure de reconnaître ce qu'il y a de vrai dans ces on dit et de savoir d'où vient le mauvais vouloir; nous dirons tout, on peut en être assuré.

—

La démolition de la tour et de la chapelle de l'hôpital Saint-Jean, ainsi que de tous les bâtiments de l'hôpital lui-même, est aujourd'hui un fait accompli; il n'en reste plus que quelques pans de murs. Jusqu'ici on n'a encore rien trouvé qui pût rappeler d'une manière certaine l'époque véritable de la fondation de cet antique établissement; seulement, quelques pièces de monnaie de peu d'importance ont été découvertes. Il est probable qu'en entamant les ouvrages des fondements on sera plus heureux. En démolissant la tour, on a pu remarquer des traces non équivoques du terrible bombardement de 1795 et de l'incendie qui en fut la conséquence; des pierres de taille d'une grosseur énorme se montraient presque entièrement calcinées.

L'emplacement de l'ancien hôpital Saint-Jean est aujourd'hui couvert par d'immenses tas de matériaux provenant des démolitions.

—

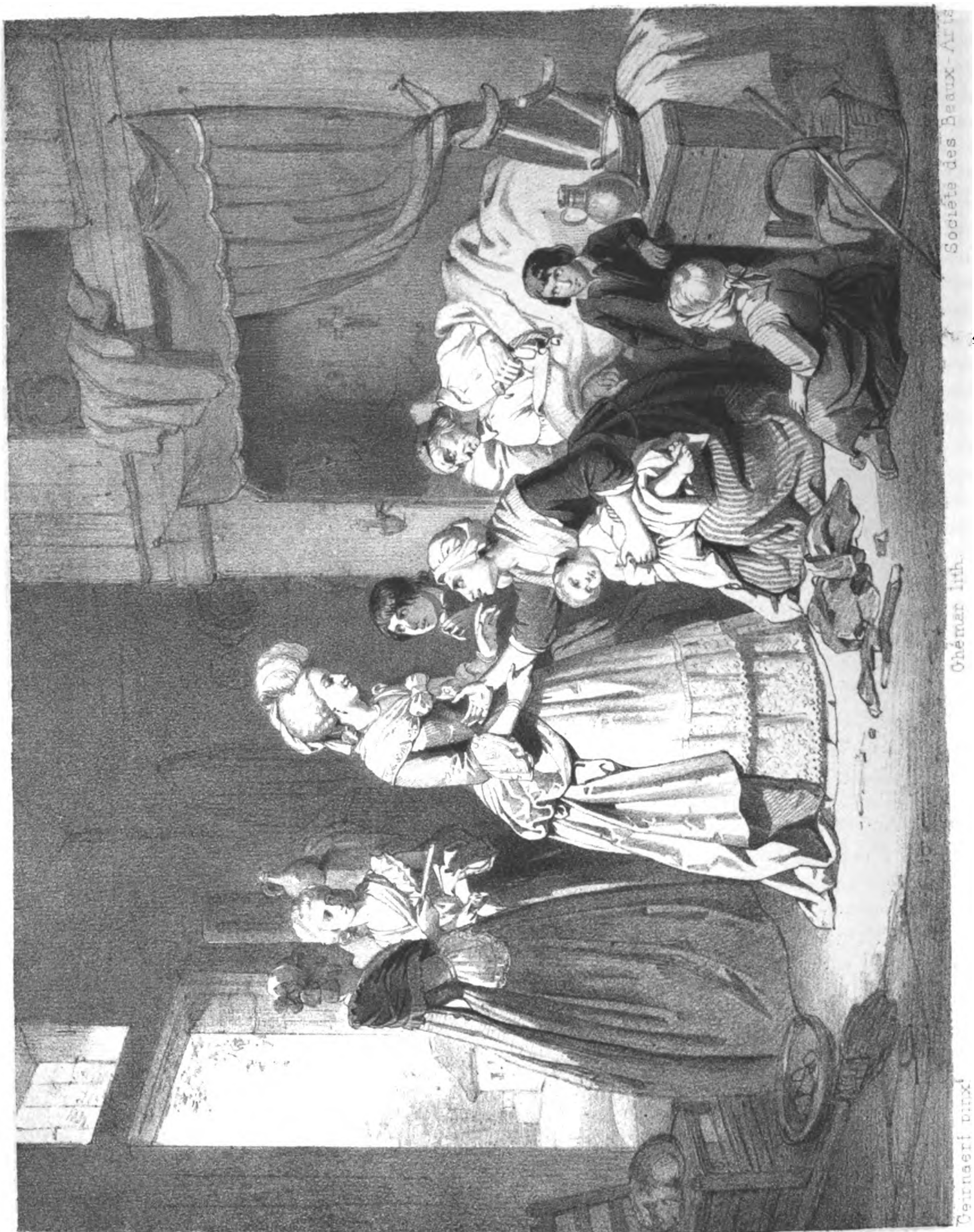
Nous avons eu occasion de voir, ces jours derniers, un paysage de M. Kuhnen, qui ne le cède en rien à celui exposé au salon de 1845. S'il faut même dire notre opinion, nous le trouvons supérieur, surtout sous le rapport de la perspective aérienne qui est sentie d'une manière parfaite. L'exécution est brillante comme toujours. Dans quelques années M. Kuhnen sera le chef de nos paysagistes belges.

—

La ville d'Anvers vient de faire l'acquisition pour le Musée, d'un beau tableau d'Ommeganck, le célèbre peintre d'animaux, pour la somme de 6,000 fr. Pour le nôtre on achète des *copies* que l'on paye 12,000 francs.

—

M. De Vlaemynck, dessinateur en cette ville, vient de terminer une nouvelle lithographie qui sera recherchée par les amateurs. C'est une copie fidèle d'un tableau de J. Hemling, appartenant à l'inappréciable collection de l'hôpital Saint-Jean, dessinée dans les mêmes proportions que l'original. Notre artiste a très-bien saisi dans la reproduction les beautés du tableau rendu dans les plus petits détails. C'est le portrait d'une Vierge ; dans le fond sur un volet se trouvent les armoiries de Martin Van Nieuwenhuys, 1487, et à travers une fenêtre on voit un de ces riants paysages dont Hemling seul semblait posséder le secret. Les broderies et les coussins sont d'une richesse et d'un moelleux que le dessin est parvenu à imiter avec bonheur. Nous ne pouvons qu'applaudir à la bonne idée qu'a eue M. De Vlaemynck, de dessiner l'un après l'autre les chefs-d'œuvre du cabinet de l'hôpital et de procurer ainsi aux visiteurs étrangers, comme aux admirateurs, compatriotes du peintre, l'occasion d'avoir chez eux un souvenir devant lequel ils puissent évoquer les émotions que cause toujours la vue d'un de ses tableaux.



Bernaert pinx^t Ghémar lith. Société des Beaux-Arts

IMPRESSIONS DE VOYAGE

D'UNE

PIÈCE DE CENT SOUS*.

(FANTAISIE LITTÉRAIRE ET PHILOSOPHIQUE.)

C'était en 1842, année qui remplit si bien ce qu'on attendait de l'an quarante, et où il se fit tant de choses impossibles.

Postérité en qui je crois, tant il manque d'utiles choses, comme je crois au passé, tant il en reste d'inutiles, je ne vous laisserai certes pas ignorer le grave débat qui s'agitait en moi cette année mémorable, un jour de septembre, entre 4 et 5 heures du soir.

Provisoirement orphelin, et chargé, pour le moment, de mes dépenses sérieuses, comme je l'avais toujours été de mes dépenses frivoles, je me trouvais ce soir-là positivement écartelé entre les deux emplois possibles d'une pièce de cinq francs, unique dans mon gilet.

Mon déjeuner avait déjà cédé le pas à une course de cheval, et il s'agissait de savoir qui l'emporterait de mon dîner ou d'une stalle au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

D'un côté, l'attrait d'un tête-à-tête à la taverne anglaise, car je n'ai jamais pu dîner seul, m'apparaissait multiplié par le carré de la distance de mon dernier repas à celui-ci.

Mais de l'autre, on jouait *Ruy Blas*, cette admirable parodie d'une vengeance de Richelieu; et Frédérick promettait de nouveau son rire le plus rugissant, en réponse aux petits soufflets de don Salluste.

Je n'eus pas un seul moment la pensée de *partager le différend*, comme on dit dans la littérature parlée, et de concilier les deux plaisirs en diminuant l'un et l'autre, c'est-à-dire en dînant seul, et en prenant un parterre au lieu d'une stalle.

On voudra bien se contenter de trois raisons.

La première et la seconde, c'est qu'autant j'aime la compagnie à table, autant je la crains au spectacle. Je ne sais rien de plus fatigant que d'entendre mes voisins jouir tout haut, sans cette honte qu'on a entre inconnus, et je n'ai jamais compris qu'on pût s'isoler pour son argent au point de toucher, en s'épanouissant, quatre corps d'étrangers, de la cuisse, du dos et du genou, sans plus se gêner que si on était dans une bergère.

La troisième raison, c'est que rien ne me paraît plus propre à mortifier un plaisir, que de lui adjoindre une restriction, ou de le prendre sur un objet de seconde qualité. — Si vous voulez économiser, ce sera bien plus économique de ne rien faire du tout. Mais faire à moitié, mais jouir avec du petit vin, n'est-ce pas enchérir sur le mal de la privation de tout le mal du désappointement, n'est-ce pas donner au mal toute la supériorité de la souffrance sur le néant?

Avec de telles raisons, — et chacun ne peut obéir qu'aux siennes, — il ne pouvait être question d'accommodement entre le spectacle et le dîner. — C'était vie ou mort pour l'un ou l'autre.

Ruy Blas l'emporta.

— *Ruy Blas* ou le dîner, cela m'est bien égal! — c'était l'un et l'autre qu'il me fallait! — s'écria ma pièce de cent sous, en sautant bruyamment de mon gilet sur la table. — Allons! voilà encore une occasion de mourir manquée!...

Stupeur d'une part, explications de l'autre, tout se passa dans les règles et comme il convient en pareil cas.

C'est une scène toute tracée et toujours répétée, depuis que le serpent parla à Eve,
L'âne à Balaam,
Le coq à Lucien,
La motte de terre aux laboureurs étrusques,
Les arbres du soleil au roi Alexandre,
La galère Argo à Jason,
La dive bouteille à Panurge,
La lampe à Misoscolo,
Le louis d'or à Isarn,
Le chat botté aux moissonneurs.

Ce fut, comme je vous le dis, — orgueilleux étonnement d'abord, puis humiliante palinodie devant ce raisonnement bien simple : — La matière brute parler? Et pourquoi pas? — Si on la voit ordinairement se taire, n'est-ce pas plutôt une preuve qu'elle pense assez et assez juste pour comprendre qu'il n'y a rien à dire? Et, si elle fait le plus en se taisant, faire le moins en parlant, sera tout au plus dégénérer pour elle.

Je l'apaisai le mieux possible—tout en lui glissant que le meilleur moyen de dire qu'on se tait était de se taire.

— « Je me tairais bien, me répondit-elle, si j'étais tout-à-fait *mort;* — mais c'est une infirmité qui m'est commune avec votre nature humaine, que d'avoir encore pour but à mes paroles d'arriver au silence, et pour but à mes courses d'arriver au repos,— auquel j'arriverais bien plus tôt, hélas! si je pouvais m'arrêter tout de suite. »

— Pièce de cent sous, interrompis-je, tu es donc un homme que tu parles de toi au masculin, et que tu définis si bien le mal de l'espèce?

— Je suis Prométhée, dit-elle, — et voici mon histoire. Mais je te préviens d'avance que mon exemple ne te servira de rien du tout. Si l'expérience était écoutée, tout le monde n'en aurait pas. Il n'y aurait que des croyants et une loi, qui serait l'expérience du père Adam! Mais les hommes aiment l'expérience malgré elle.

Tu n'es pas sans avoir lu quelque part, ou ailleurs, que Prométhée ayant mis le feu au monde, Mercure l'enchaîna sur le Caucase pour un supplice éternel. Voilà le gros du fait. Mais en voici le fin.

Mercure me dit : « En lui donnant une âme, tu as lancé l'homme dans la sphère des aspirations inquiètes. Lui qui était tout arrivé, le voilà reparti pour toujours. Le corps était bientôt assouvi, l'âme sera insatiable. Quand les sens seront pleins, l'âme demandera encore et toujours; l'avarice est un plaisir de l'âme, et il va falloir créer une denrée qu'elle puisse amasser constamment, et qui ne se pourrisse pas dans les coffres : l'argent.—Avec lui tu seras donc éternellement éveillé et tourmenté aux mains des hommes, et tu ne pourras te rendormir et mourir, que lorsqu'on aura fait de toi un usage où le corps et l'âme auront agi de concert et partagé amiablement. En un mot, tu cesseras de souffrir et de vivre, du moment qu'un poëte sera devenu économe, sans cesser d'être poëte, ou qu'un épicier sera devenu poëte, sans cesser d'être épicier. N'espère pas trop vite sur l'apparence, — ce serait le désappointement de plus; et si tu vois quelque rimeur continuer d'obéir au corps, dis-toi bien que c'est qu'il a cessé d'obéir à l'âme. Maintenant, bon voyage. »

A ces mots le Mercure m'entra dans les côtes, et me précipita dans les flancs de la montagne. Ah! mon pauvre ami! Quelle mort que d'être vivant, quand c'est pour souffrir! — J'eus, plus tard, quand je fus monnaie, quelques relations avec votre Pascal. — S'il avait été moins absorbé, il m'eût senti tressaillir dans sa poche, et hausser l'endroit de mes épaules,—car, ainsi qu'un amputé, je souffre des membres que je n'ai plus, — lorsqu'il écrivit quelque chose comme cette phrase : « L'homme écrasé par le rocher lui est supérieur, parce qu'il a la conscience d'être écrasé. »

Si c'est pour être écrasé, mieux vaudrait n'en avoir pas la conscience, — et si le rocher avait daigné sortir de son repos pour parler à l'homme.... Mais la parole est le dédommagement des vexés, et il n'y a que les petits chiens qui aboient.

— Donc, je roulais par les entrailles du mont, je me resserrais avec douleur au contact des sables, je me divisais en mille grains, autant de foyers souffrants, toujours agités; puis je me rejoignais pour m'engouffrer dans une filière d'exhalaisons sulfureuses, racine au bout de laquelle fleurissait un métal. Je voyais clair dans cette ombre. Je traversais tout avec ma vue comme avec mon corps. Je des-

* M. Paul-Aimé Garnier, jeune littérateur français qui vient de succomber tout dernièrement à une maladie longue et douloureuse, est l'auteur de cette fantaisie littéraire et philosophique. On trouvera là toutes les qualités qui constituent l'homme de mérite, l'écrivain distingué. Sous les apparences d'une forme légère, neuve, mais presque toujours pittoresque, M. Garnier cachait le sens le plus droit, la logique la plus inflexible, le style le plus original qu'il soit possible de rencontrer. Penseur profond, il cherchait toujours le sens intime des choses, et quand il l'avait trouvé, sa manière de le rendre ne ressemblait à nulle autre. M. Garnier possédait ce qui ne se donne pas, il était parfaitement *lui*, c'est-à-dire complétement original. De bien beaux vers se sont échappés de sa pensée et de sa plume,—car il était poëte philosophique avant tout. La mort de M. Garnier est une perte pour les lettres; aussi la presse française a-t-elle jeté quelques larmes de regret sur cette étoile qui vient encore de se détacher de son firmament poétique. Puissent ces quelques lignes prouver à ceux qui l'ont connu, que, même en dehors de ses affections de famille, il avait su conserver partout des amis. M. Garnier était né dans une des villes frontières à la Belgique. Il est mort à Paris, à l'âge de 27 ans.

(*Note de la rédaction.*)

cendis plus bas que la mer. Les scènes étranges que j'y vis n'auraient pas de nom dans votre langue. Imaginant d'après les effets, vous avez créé, vous autres, des nymphes qui rangeaient les trésors souterrains; qui arrosaient les racines des cinquante-quatre corps simples de la chimie; qui prenaient au piége un rayon de soleil qu'elles tordaient avec du soufre et du mercure, pour le confire dans l'eau glacée; qui transvasaient l'or monnayé des naufrages dans des salles géantes au pied des statues magiques. — Je vis bien quelque chose comme tout cela; mais cela se faisait sans nymphes, par éboulements aveugles et au milieu d'un silence enragé. — On fait beaucoup plus de bruit ici haut, mais beaucoup moins de besogne.

Après bien des voyages, je rencontrai enfin une combinaison où je restai comme pris. J'étais argent.

Mais ce n'était pas pour m'arrêter. — Cadmus venait de paraître. Je fus extrait de la mine, dégrossi, fondu, monnayé; et je me mis à courir de plus belle, — cette fois au soleil. — Hélas! je m'aperçus bientôt que je n'allais nulle part, car je n'arrivais jamais. Je revenais toujours dans les mêmes poches, et n'étais pas plus avancé que vous autres n'êtes nourris après un repas, puisque vous recommencez le lendemain.

Je portai l'effigie de bien des choses et de bien des hommes. Après avoir eu sur le dos un bœuf à Rome,

A Athènes un hibou,
A Trézène un trident,
A Persépolis un archer,
A Argos un rat,
A Mitylène une femme de lettres,
A Locres l'étoile du soir,
A Troie deux coqs,
A Rhégium un lièvre en voiture,
A Céphalonie un cheval,
A Corinthe Pégase,
A Thasos Persée,
A Chio Homère,
A Ténédos une hache,
A Gergithia une sibylle,
A Cyzicène un lion,
Au Péloponèse une tortue,
Et en Allemagne une scie;

Après avoir servi de miroir à une jeune Grecque, dont la présence seule m'imprimait sa douce empreinte; puis, redevenu monnaie entre les mains de Lysippe, servi encore de miroir aux traits d'Alexandre, même absent; je passai à Ephèse, où je goûtai quelque deux cents ans de repos dans l'escarcelle des sept dormants qui étaient morts aux yeux des hommes, tandis que les morts mêmes ne sont que dormants aux yeux de Dieu, — comme dit saint Bernard.

Quand Dieu les eût réveillés pour combattre certains hérétiques, les sept frères, qui croyaient n'avoir dormi qu'une nuit, envoyèrent Malchus, l'un d'eux, pour *« qu'il allast achepter du pain et qu'il en apportast plus que hier. Adonc, print Malech cinq sols, »* — j'en étais; — et il ne nous eut pas plutôt exhibés aux vendeurs de pain, qu'on nous conduisit devant l'évêque saint Martin, puis devant l'empereur Théodose, qui fut bien étonné de voir une pièce assez séditieuse pour ne pas refléter son augùste face. J'avais en effet été frappée sous Décius, deux cent cinquante ans auparavant.

Or, comme il n'y avait pas encore de Cabinet des médailles, ni de Raoul-Rochette pour les conserver *, on me refondit et je recirculai.

Sous diverses empreintes, j'eus diverses fortunes. Mais j'ai hâte d'arriver au temps présent. A peine te dirai-je en passant, et cela suffira pour te donner un tableau complet du mouvement des affaires, que je passai successivement.

Du sac de cuir d'un laboureur
Dans la cassette d'un roi,
Dans les grègues d'un soldat,
Dans les coffres d'un usurier,
Dans la robe d'un moine,
Sur la cheminée d'une courtisane,
Dans le gilet d'un viveur,
Et sur le comptoir d'un cabaretier,

* Un vol considérable de médailles venait d'avoir lieu à la bibliothèque royale de Paris, lorsque l'auteur fit cette sortie. (*Note de la rédaction.*)

Lequel ayant payé du blé à un laboureur, me relança dans le même cercle vicieux où je tournai longtemps, et d'où je ne sortis que pour échouer dans les caves d'un avare.

Tiré de là par un neveu compatissant, je pris de nouveau part aux affaires publiques, dont je fus à même de suivre le cours d'après les divers achats auxquels je fus employé. Car il y a un enchaînement fatal sous les choses, et toujours une démarche, quelque différente qu'elle soit de celle qui la précède, en est pourtant la conséquence, et remonte ainsi à la première impulsion de l'être.

Un poëte ancien s'aperçut de ce mouvement circulaire et systématique; — car les poëtes et les choses sont seuls avertis du mécanisme intime et fatal des événements, et il l'exprima dans sa comédie de la *Destinée*, en ces vers-ci :

Paix engendre prospérité,
De prospérité vient richesse :
De richesse, orgueil, volupté.
D'orgueil, contention sans cesse,
Contention la guerre adresse :
La guerre engendre pauvreté ;
La pauvreté humilité,
D'humilité revient la paix :
Ainsi retournent humains faits.

— La paix, source de tout ce qui venait de se passer, au point qu'on ne saurait dire si la paix est plus haïssable d'aboutir à la misère que la misère n'est aimable d'aboutir à la paix.

Le commerce étant venu, par le canal d'un vaisseau spéculateur, je fus transvasé au fond de l'Océan,—d'où je passai miraculeusement dans l'escarcelle d'un pape au xe siècle. Voici comment :

Du fond d'un monastère gascon, un homme ayant passé par Séville, — le temps seulement d'en apprendre des Maures plus que Ptolémée sur l'astrolabe, plus qu'Alcandre sur l'interstice des astres, et plus que Julius Firmicus sur le destin, — non sans avoir en passant dérobé un grimoire à un sorcier avec l'aide du diable,—arriva tout droit à Rome, où il fut élu pape avec l'aide de Dieu. C'est vers ce temps-là que, du fond de la mer avare, filtré de couche en couche à travers volcans et cavernes, j'arrivai dans une superbe salle, sous le pavé de Rome, avec l'aide de je ne sais qui. C'était un lieu monstrueusement royal. Les murailles étaient d'or, les voûtes d'or, tout était d'or. Des soldats d'or étaient attablés devant des dés d'or aussi, et semblaient se récréer au jeu. Un roi et une reine de métal, — Ève et Midas, — étaient gravement assis. Des serviteurs debout autour d'eux portaient de lourds plats d'or et des patères d'un riche travail. A l'un des coins de la salle, une escarboucle trouait l'ombre d'un imperceptible aiguillon de lumière. En face, à l'autre coin, un enfant immobile visait cette escarboucle, avec une flèche posée sur l'arc.

Ce qu'il y avait dans ces plats d'angoisses servies à ces statues, vivantes d'immobilité et de douleur, c'était de l'or monnayé, de l'or venant de tous les points du monde, et triomphalement rapporté par tous les naufrages au père de la Banque et à la mère de la Mort, qui comme moi attendaient en vain le dernier sommeil.

Il est moins donné à un mortel de comprendre, qu'à un écu d'exprimer ce qu'il y avait de rage et d'élan à briser une montagne dans le paisible mouvement de petit doigt qui leur était seul permis. Un hurlement terrible, un effort d'impulsion éternel et désespéré, tout cela se résolvait en ce petit remuer lent et doux, et n'altérait pas même le sourire serein de leurs faces dorées. Je comprenais cela, moi qui ne pouvais non plus ni bouger ni dormir.

Les choses en étaient là, lorsqu'une caverne s'ouvrit brusquement au plafond, et nous montra là-haut une échappée de l'infini noir et semé d'étoiles. Elle fut bientôt cachée par les deux rayons rouges d'une lampe qui descendait dans notre souterrain avec deux hommes noirs derrière.

Ils s'arrêtèrent ébahis devant tant de richesses. Sur la figure pâle de l'un, on lisait la rapacité politique de l'ambitieux; sur les traits absurdes de l'autre, on lisait la rapacité de métier du douanier, qui pille comme un commissionnaire porte un paquet, ou comme un Suisse se bat.

Il y avait une petite difficulté, c'est que la règle du lieu était : — regardez, mais ne touchez pas. — Ce qui fit que le pirate subalterne ayant cru pouvoir — sur le nombre — séduire impunément un riche couteau qui se trouvait là sur une table, — toutes les images du lieu

se mirent à caracoler d'une façon menaçante et à grand tumulte d'airain, et l'enfant archer, lâchant sa flèche, creva l'œil à l'escarboucle. Tout retomba dans la nuit, et si l'aventurier n'eût lâché son couteau, son compagnon et lui eussent été terriblement menés dans ce mystère.

Comme je devais encore courir le monde, je fus lancé dans la poche du noble voleur, lequel en remontant plus pensif que consterné fit avec désespoir quelques gestes magiques dont s'évanouit la caverne, et nous nous trouvâmes tous trois à la nuit dans le vieux Champ-de-Mars des Romains, qui est aujourd'hui le champ des vaches.

Une statue d'airain, toute hachée d'entailles, était là étendant la main droite, montrant du doigt l'endroit d'où nous sortions. Sur son front était cette légende : *Hic percute.* Ce que comprenant à demi, plusieurs intelligents personnages avaient criblé de coups la malheureuse statue, croyant y trouver un trésor, et ce que comprenant mieux, — peut-être, — mon nouveau maître avait marqué à midi le point où tombait l'ombre du doigt, puis était venu à minuit si bien profiter de sa trouvaille.

Nous nous dirigeâmes vers le palais papal. L'un des deux compagnons en était le chambellan. L'autre était le moine Gerbert ou le pape Sylvestre II.

D'un pape à l'autre j'eus bientôt fait le tour de l'humanité; je ne dirai pas comment. J'appris un jour qu'une épreuve m'était enfin assignée, et que j'allais être attaché au sort de deux hommes dont l'avenir promettait assez, afin d'épier dans leur conduite les symptômes de ma liberté.

Ces deux hommes étaient un épicier et un poëte.

P. A. Garnier.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

DU BIEN ET DU BEAU EN FAIT D'ART

DANS LES DIFFÉRENTES ÉCOLES.

En ne considérant l'art qu'au point de vue de sa haute mission, qui a pour but unique d'enseigner au monde la route des nobles passions, ne doit-on pas se demander ce que signifient toutes ces divisions nées dans son sein et désignées sous le nom d'écoles?

Lorsqu'Alexandre mourut, son immense empire déchiré par ses lieutenants s'en alla en lambeaux dans leurs mains. D'un grand royaume vingt petits naquirent, mais en se divisant ainsi, ils perdirent le secret de la force et de la grandeur du maître.

Dans l'empire de l'art, ce conquérant bien plus grand que le héros de Macédoine, puisque ses victoires les plus éclatantes tournent au profit des peuples qu'il domine, ne pourrait-il pas aussi arriver que les divisions portassent leurs germes d'affaiblissement.

Mais d'abord, pourquoi des divisions? Est-ce que la conquête à laquelle on marche n'est pas de sa nature assez élevée, assez immatérielle, pour éloigner toute idée de dissensions dans le partage du résultat.

Il n'y a qu'un but, qu'une récompense pour ceux qui, se faisant les interprètes des sentiments élevés, s'en vont demander aux arts les moyens de les faire comprendre et aimer, en les traduisant sous la forme d'images saisissantes. Le but, c'est l'éducation morale des masses. La récompense, ce sera la glorification même des intentions, justifiées par tout le bien qu'elles auront pu produire.

Si le *bien* et le *beau* sont les seuls guides inspirateurs dans le noble sacerdoce des arts, comment se fait-il que dans presque tous les temps ils aient été enseignés d'une façon si différente?

N'est-ce pas porter atteinte à l'autorité d'un précepte, que de vouloir fractionner sa portée pour en faire la base d'un enseignement secondaire? C'est ce qui trop souvent arrive dans l'histoire de l'art. C'est aussi ce qui, même pour l'esprit le plus ami, lui ôte parfois sa mission tout élevée, toute morale, pour ne lui laisser que l'apparence d'un moyen matériel.

Puisque l'art est la prédication permanente de toutes les grandes vertus utiles aux sociétés, on comprend bien qu'il se soit élevé tant d'écoles pour propager ses enseignements; mais il sera plus difficile de concevoir pourquoi, s'éloignant du principe immuable et sauveur, qui est le *bien* et le *beau,* ces mêmes écoles en le travestissant à leur manière l'aient si souvent défiguré.

S'il en est ainsi, ne sera-t-il pas permis de placer au plus haut dans l'échelle des mérites les nations qui, sévères gardiennes de l'art, ne l'auront jamais laissé déserter sa mission toute de moralisation.

L'Italie, sous ce rapport, nous offre par le grand nombre de ses admirables peintres une abondante mine à fouiller. Faut-il en commençant sa gloire presque à son berceau, c'est-à-dire à l'école florentine, faut-il citer Cimabué, son élève le Giotto, Léonard de Vinci et Michel-Ange, ce triple miracle humain *? Dans l'école romaine, surgissent le Pérugin et Raphaël dont le nom seul semble faire passer devant les yeux la vision du sublime. Si l'on veut continuer on arrivera aux Vénitiens, et les noms du Titien, du Tintoret et de Paul Véronèse, placés près des Carraches, du Dominiquin et du Guide pour l'école bolonaise, formeront, sans oublier le Corrége, les principales renommées de l'art italien.

Ici les différentes dénominations d'écoles ne servent le plus souvent qu'à classer par états distincts cet immense dépôt de gloire qui couvrait l'Italie.

Si toutes ces écoles ont une appellation dissemblable, toutes marchent cependant au même but, à l'enseignement du *bien* et du *beau.* Toutes y arrivent, parce que, malgré leurs discussions souvent renaissantes sur la manière de le comprendre, l'art n'en est pas moins dans leurs mains un sacré ministère.

En ne désignant même sommairement que par le nom de leurs créateurs tous les admirables chefs-d'œuvre que vit éclore l'Italie, il deviendra incontestable qu'elle est la première nation entre toutes, et peut-être la seule qui possède le véritable feu des divines inspirations.

Cependant bien des schismes se formèrent dans son sein, bien des hommes secondaires voulurent par ambition démembrer son glorieux empire pour se tailler dans un de ses débris une renommée souvent passagère.

Si toutes ces divisions par écoles, si toutes les dissensions, qui parfois les précédèrent ou les amenèrent, ne furent pas pour l'enseignement du *bien* et du *beau* des obstacles insurmontables, c'est que la plupart des peintres italiens furent constamment guidés par un sentiment de pure élévation.

En sera-t-il encore de même si, délaissant la patrie des traditions grandioses, nous passons dans un pays moins doué, sur le sol de l'école flamande?

* Michel-Ange était peintre, sculpteur et architecte.

Sans vouloir remonter à la source de l'art flamand, car l'histoire à cet égard est fort incertaine, il suffira de citer Van Eyck, l'inventeur de la peinture à l'huile, puis Jean Memling et plusieurs autres noms célèbres sans doute, mais en les appréciant dans un autre ordre d'idées et en leur attribuant une autre portée.

En effet, ne jugeant l'art qu'au point de vue d'une difficulté vaincue, il sera juste d'entourer d'admiration le nom de ceux qui, les premiers, asservissant l'obstacle, nous auront légué des œuvres où la patience et la naïveté se disputent à l'envi le tribut de notre étonnement.

Mais faut-il raisonner ainsi?

L'art, si nous voulons lui conserver toute sa haute autorité, doit être le levier intelligent avec lequel on soulèvera les esprits même les plus envasés dans la médiocrité. Donnons-lui alors une force constante, une grandeur inaltérable.

Cette force et cette majesté résident-elles chez les Flamands au même degré que chez les Italiens?

Rubens, le plus connu et peut-être aussi le plus remarquable peintre des Flandres, est un homme d'une fougue merveilleuse, d'un talent sans bornes. Mais ce qu'il a d'agitation, de séve luxuriante, il le poseède au détriment de la noblesse et de l'élévation morale. Le *bien* et le *beau* existent certainement dans ses tableaux, seulement ils y sont un peu déchus.

Divinement traduits dans Raphaël, noblement compris par le Titien, le *bien* et le *beau* sont inspirateurs dans presque tous les autres maîtres italiens, parce qu'eux n'ont songé qu'à écrire pour l'éducation de l'âme, tandis que Rubens au contraire, sous la magie de sa couleur, semble n'avoir en vue que l'apothéose de la chair.

Dans Rubens, la vie matérielle si débordante peut faire un instant illusion, parce qu'à voir ses conceptions si audacieuses, on semble croire que, nouveau Prométhée, il a su dérober le feu sacré qui lui manque. Cette erreur, arrachée là par la puissance d'un talent fougueux, ne serait plus possible en quittant le peintre d'Anvers pour descendre à ses élèves ou continuateurs.

Van Dyck avec une certaine distinction dans ses productions n'est cependant qu'un reflet affaibli du maître. Snyders, habile à représenter des natures mortes, emprunte le pinceau de Rubens toutes les fois que, voulant atteindre des régions plus élevées, il songe à mettre des figures humaines dans ses tableaux de gibier. Diepenbeck, abdiquant presque toute espèce d'individualité, pastiche constamment. Quelques hommes encore, mais moins connus, achèveront cette pléiade, dans laquelle cependant il ne faut pas oublier de ranger David Teniers.

Certes, David Teniers est un nom populaire. C'est l'enseigne du rire et des flons-flons bachiques; la vie pour lui est une kermesse continuelle. S'il consent à en sortir, c'est pour aller un instant saisir la boule et jouer aux quilles, contre ces vilains petits bons hommes que vous connaissez, la bière qu'il aime tant.

Un jour à Versailles on présenta à Louis XIV un tableau de Téniers, peut-être le premier dans lequel le joyeux peintre ait songé à mettre ce singulier personnage qui sans gêne tourne le dos au public et prouve si bien qu'il a vidé plus d'une pinte.

Le grand roi offusqué qu'un manant lui tournât le dos, mais bien plus courroucé sans doute à l'idée de l'offense qui en résulterait si le Flamand se retournait, le grand roi se récria en ordonnant qu'on enlevât aussitôt de ses regards tous ces affreux magots.

C'est que Versailles renfermait alors les productions des plus grands maîtres italiens. En présence de la Sainte Famille de Raphaël, de plusieurs autres pages semblables du Vinci; à côté des plus belles inspirations du Dominiquin, de Paul Véronèse, du Titien, des Carraches et d'un grand nombre d'autres sublimes enfantements, Louis XIV, ramené des hauteurs de la pensée humaine à la trivialité la plus terrestre, dut traiter de magots toutes ces petites figurines qui grouillent dans les tableaux de Téniers.

Qu'est-ce donc en effet que tous ces paysans, qui grotesquement avec leurs lourdes compagnes dansent gauchement au son traînard d'une cornemuse? Les futailles pleines, les futailles vides, les brocs circulants, et la décence souvent salie comme les nappes de ces festins, si improprement nommés champêtres; voilà presque constamment le fond des inspirations de Téniers.

Si, renonçant à sa belle mission, qui est d'apprendre aux hommes l'amour du *bien* et du *beau*, l'art abdique l'empire moral du monde et se fait montreur de trivialités, Téniers entre tous ceux qui sont allés puiser sur la palette les pages de leur œuvre sera un grand génie.

Mais il n'en est point ainsi, le génie n'existe qu'à la condition de se révéler aux peuples en enseignements aussi élevés qu'utiles.

Ces révélations abondent dans presque toutes les productions de l'école italienne. Parmi les maîtres qui en sont l'honneur, la préoccupation la plus constante est de tâcher d'arriver à la plus grande beauté de la forme comme un digne moyen à l'aide duquel ils feront aimer et comprendre l'excellence des préceptes.

Les Italiens n'ont pas seulement fait des tableaux en traçant sur la toile tout ce que nous connaissons d'eux, ce sont aussi des livres remarquables, écrits avec le pinceau et dédiés à la grandeur de l'esprit humain.

Il y a une infranchissable ligne de démarcation entre le genre d'esprit soufflant aux Flamands leurs conceptions communes et la haute pensée qui préside aux travaux des peintres italiens.

Il semblerait que la gloire, non pas celle qu'une vogue aveugle décerne au hasard, mais la véritable qui s'achète au prix des mérites réels, il semblerait, disais-je, qu'elle est le partage de telle ou telle nation au détriment de toute autre. Bien souvent, en effet, des peintres flamands sont venus en Italie étudier le secret de la haute portée morale des grands maîtres de cette contrée, pour ensuite le propager dans leur pays, mais en vain! Car l'inspiration, semence tombée des cieux, ne grandit qu'où Dieu l'a semée.

Serait-ce parce qu'ils ne pouvaient pas y atteindre que le *bien* et le *beau* apparaissent si rarement chez les artistes compatriotes de Téniers?

On ne peut donc pas se dissimuler que, purement considéré comme un précepteur moral, l'art dans l'école flamande revêt un tout autre caractère.

(Sera continué au prochain numéro.)

COLLECTIONS PARTICULIÈRES DE TABLEAUX ET D'OBJETS D'ART.

LE CABINET DE TABLEAUX

DE

S. E. LE BARON VERSTOLK DE SOELEN.

ARTICLE PREMIER.

(*Suite et fin.*)

Nous avons déjà parcouru, dans notre dernier volume, une partie de l'admirable galerie de tableaux que feu M. le baron Verstolk de Soelen possédait à La Haye. Aujourd'hui nous venons continuer ce pèlerinage artistique et étudier les belles peintures que cette collection renfermait.

Au-dessous du tableau de Thomas Wyk, représentant *Hercule vainqueur de l'hydre de Lerne* se trouvait un paysage, chef-d'œuvre de Jean Asselyn, né à Anvers, en 1610, de ce peintre qui, peut-être mieux que tout autre, a su saisir et reproduire le style sublime de Claude Lorrain, sans toutefois cesser par-là d'être original.

Cet habile artiste nous place sous la voûte d'un rocher élevé, d'où semble arriver jusqu'à nous une agréable et douce fraîcheur; quelques bêtes à cornes viennent y respirer, à l'abri de la chaleur du jour. Une femme, assise sur un âne, adresse quelques mots railleurs à son compagnon de voyage, qui est occupé à remettre sa chaussure : il n'a pu en passant résister à l'attrait de cette eau limpide qui coule près de la grotte ni au besoin d'y rafraîchir ses pieds brûlants. Par une ouverture ménagée dans la grotte, on découvre avec ravissement une campagne émaillée de mille et mille fleurs. Tout dans cette composition est largement traité, le coloris pur et transparent, les tons chauds et pleins de vigueur, et rien ne rappelle mieux les chefs-d'œuvre de Carle Dujardin.

Un délicieux paysage d'un des plus habiles élèves de Rembrandt, Philippe de Koning, né à Amsterdam, en 1619, excite notre admiration au plus haut degré. On pourrait considérer ce chef-d'œuvre comme une réunion de divers petits tableaux en eux-mêmes, tant chaque partie de la composition est traitée avec un soin, un développement et un fini admirables; et cependant tout cela forme un ensemble harmonieux, complet, où chaque chose est à sa place, se lie intimement l'une à l'autre, et concourt à l'effet, à l'expression d'une pensée profondément sentie et étudiée avec un soin scrupuleux. La couleur locale de ce magique panorama est entièrement due au site de la Gueldre : on dirait que le spectatenr de cette scène de la nature s'est placé sur une des hauteurs de la montagne de Wagening, et qu'alors se sont déroulées devant lui les merveilles « de ce paradis oriental transplanté sous le nébuleux occident, » suivant la poétique expression du chantre de la Gueldre. Le ciel fait scintiller au-dessus de votre tête son voile incommensurable avec ses mille et mille petits nuages argentins, ses ombres, ses jeux de lumière et ses teintes suaves et harmonieuses. Il est surtout peu d'effet aussi saisissant que celui produit par la grande ombre portée de ce nuage, qui s'étend à gauche sur la plaine, tandis que, plus loin, le soleil de son éclat à la teinte argentine brise cette ombre et, et comme un gage de son amour, verse ses doux rayons sur cette riante campagne. Au premier plan, sur les hauteurs de cette large colline, serpente un sentier étroit et sablonneux, où s'égare un troupeau de moutons : ce sentier traverse un paisible village, orné d'arbres, et au-dessus de ce village, s'élève un vieux château, à moitié caché dans l'ombre, qui protège les hautaurs de la colline. Ensuite, plus bas, au second plan, coule cette eau que Borger a chantée, le Rhin hollandais! Du point où vous êtes placé, portez plus loin vos regards et devant vous se déroule de plus en plus une perspective qui se prolonge à l'infini et se confond dans l'horizon. Ce sont des champs fertiles avec leurs nuances variées et multiples; ce sont des dunes avec leur sable ondulant, de riantes vallées, de paisibles habitations, des moulins où l'industrie de l'homme se déploie, de charmants hameaux, de vieux clochers de village, qui vous offrent leur variété infinie, qui se détachent ou se réunissent pour former le tableau le plus séduisant de la nature. Aussi cette peinture est-elle le meilleur ouvrage de de Koning. Les figures qui animent ce tableau, dues au brillant pinceau d'Adrien van de Velde, en augmentent encore la valeur, tandis que l'ensemble de la composition a beaucoup de rapport avec ce paysage à l'eau forte de Rembrandt, connu sous le nom de : *la Ferme* d'Uitenbogaard.

Ici, sur la même ligne, se présente une Vue d'un bois par Arthur van der Neer, né, à ce que l'on croit, à Amsterdam, vers l'an 1619. On peut hardiment citer cette œuvre pour la vérité du style et la richesse des tons. Sur le devant du tableau, on voit un chemin sablonneux, bordé de plantes verdoyantes; on y remarque un arbre tombé sous les coups de la cognée, partie que l'artiste a traitée avec un soin tout particulier et qui est d'un fini précieux. Au milieu du tableau une rivière promène son eau calme et transparente; à droite, apparaît une habitation, à travers un épais feuillage; à gauche, quelques vaches paissent l'herbe qui croît sur le bord de la rivière; dans le lointain, s'élève un paisible clocher de village, qui se dessine dans ce ciel cristallin qu'un magique pinceau a reproduit sur la toile; ce ciel est d'un puissant effet et se concentre dans ce léger nuage d'été, à la teinte argentine, qui s'étend aussi sur la campagne et se répète sur la surface de l'eau.

Trois tableaux plus loin, on remarqua un second chef-d'œuvre dû au même pinceau. Il représente aussi un paysage boisé, éclairé par un plein soleil de midi et coupé par l'eau d'un tranquille courant. A droite, plusieurs arbres déploient le luxe de leur feuillage; à gauche, à travers les branches, on aperçoit un pont en bois. Deux bûcherons animent ce charmant site, que sans doute le peintre a vu dans les environs de ces jolis villages qui bordent la route entre Utrecht et Amsterdam, et où, comme on sait, il allait de préférence étudier les délicieuses scènes de la nature. Ces deux tableaux ont acquis d'autant plus de valeur que de telles scènes de la nature, traitées avec tant de vérité par ce maître, et surtout en grande estime à l'étranger, sont fort rares aujourd'hui, en sorte que de pareilles compositions, ainsi qu'en général les œuvres d'Arthur van der Neer, dont la Hollande possédait autrefois un grand nombre, ont été de plus en plus recherchées pour aller orner à l'étranger les cabinets des riches amateurs.

Entre ces deux tableaux, on voit deux autres productions de l'art. La première est encore un paysage de Jean Wijnands, portant le millésime de 1663. Une route sablonneuse, dont la vérité et le fini précieux décèlent tout d'abord le pinceau du maître, s'avance entre des buissons et de jeunes arbustes qui sur le premier plan sont des touffes épaisses, et qui après forment un sombre massif de verdure. Des brigands qui attaquent un paysan, sont les seules figures qui animent ce paysage; aux yeux des connaisseurs, elles ajoutent encore au plus haut degré au mérite qui règne dans cette composition, et non sans raison, car ce tableau est du petit nombre de ceux dont Philippe Wouwerman peignit les figures.

On remarque ensuite un paysage de premier ordre parmi ceux produits par le pinceau d'Adam Pynacker, né à Pynacker, en 1621, de ce fidèle et soigneux observateur de la nature, qui parcourut pendant trois ans le jardin de l'Italie, afin d'en multiplier à l'infini les beautés sur ses panneaux, par un heureux échange de ses souvenirs avec les divers aspects que lui offraient nos propres vallées. A la droite de ce tableau, sont des arbres au feuillage épais et touffu; deux hêtres, à l'écorce argentée, étendent leur feuillage frisé, à travers cette riche verdure; ils sont si naturellement éclairés, si spirituellement touchés et si bien compris, qu'on en chercherait en vain de pareils dans les œuvres des paysagistes les plus renommés. On sait que la spécialité du talent de Pynacrer réside dans son aptitude à reproduire avec une admirable vérité les natures diverses de l'arbre, de ses branches et de son feuillage. A gauche, le feuillé des arbres est moins touffu, on aperçoit dans le lointain des collines, un limpide courant et les rayons du soleil. Un pont en bois joint les deux rives du courant; deux figures sont placées dans l'ombre.

Ensuite, vient un délicieux tableau de genre dû à la touche d'un habile élève et en même temps heureux imitateur de Rembrandt, de Gerbrant van den Eeckhout, né à Amsterdam, en 1621, et mort dans la même ville, en 1674. Ce tableau représente une fête champêtre, où les invités cherchent à s'amuser, chacun à leur manière. A gauche, sous

* En 1843, à la vente de feu Casimir Perier, un tableau de Van der Neer fut payé 4,400, francs et lorsque l'on vendit la belle collection de l'Elysée Bourbon, un petit *Clair de Lune* de ce maître fut vendu 800 francs.

(*Note de la rédaction.*)

un berceau de verdure, deux dames assises jouent aux cartes; leurs cavaliers, avec une aimable nonchalance, se tiennent derrière leurs siéges et semblent les diriger dans le choix des cartes qu'elles doivent prendre ou laisser. Ici, les deux figures que nous voyons par derrière sont surtout fort gracieusement composées. A droite, on voit une jeune et jolie dame qui savoure le parfum du réjouissant hypocras qu'un beau jeune homme lui présente avec courtoisie. Sur le dernier plan, un amant cueille un baiser sur les lèvres de sa maîtresse qui mollement résiste. « Chacun sa manière! » se serait écriée l'ingénieuse Roemer Visscher à la vue de cette composition enjouée, qui nous explique si bien la vie intérieure de nos aïeux. Ce tableau justifie en outre ces mots de Descamps qui caractérisent parfaitement le faire de van den Eeckhout : « On trouve dans ses ouvrages les qualités et les défauts de Rembrant, c'est-à-dire beaucoup d'expression et de vigueur dans la touche, mais pas toujours la pureté du dessin et rarement la vérité du costume. »

La série des peintures, placées dans cette première salle, se termine par un tableau de fruits et de fleurs d'Abraham Mignon, qui naquit à Francfort, en 1639, mais qui depuis sa vingtième année resta constamment en Hollande, devenue ainsi sa propre patrie. Cette toile est tout à la fois riche et d'une aimable volupté. Des melons, des figues, des raisins, des pêches et des poires sont mêlés avec un beau désordre, parmi des fleurs aux mille nuances éclantantes, dans une corbeille suspendue à une branche d'arbre. Un filet, après lequel sont restés attachés de petits poissons à la robe éclatante, s'entrelace à travers ces fruits et ces fleurs. De jolis oiseaux, perchés au-dessus de cette corne d'abondance, répètent leur chant matinal, et diverses sortes d'insectes brillants, de papillons et de lézards, fourmillent à l'entour, attirés par le parfum réuni des fleurs et des fruits. Cette gracieuse composition nous a rappelé de beaux vers que notre Bilderdyk a consacrés au talent d'Abraham Mignon.

Nous terminons ici ce premier article. Dans une autre visite, nous conduirons nos lecteurs dans la seconde salle, au rez-de-chaussée, où les attendent de nouvelles jouissances.



L'AMATEUR ET LE MARCHAND DE TABLEAUX.

FABLE.

Un gros bourgeois, de modeste fortune,
Sans connaissance aucune
En dessin, en couleur,
Un jour, rêvant qu'il était amateur,
Voulut avoir des tableaux de grands maîtres
Et monter au grenier ses vulgaires ancêtres.
Il ne dort plus, c'est une passion;
Il lui faut, à tout prix, une collection.
Il court les boulevards, les quais et les passages.
Il trouve enfin un marchand de tableaux
Assurant qu'il ne tient que des originaux.
Il dit, en lui montrant chaque toile qu'il vante :
« Monsieur s'y connait trop bien
» Pour ne pas voir à la touche savante
» Que c'est un vrai Titien.
» Cet autre est un sujet profane;
» A son brillant coloris
» Vous reconnaissez l'Albane;
» On m'en offre cent louis.
» Plus loin, c'est un Michel-Ange
» Qui représente un archange.
» Ici, c'est un Saint-Michel
» De la main de Raphaël.
» Oh! ce n'est pas à vous qu'on pourrait faire croire
» Qu'une copie est un original;
» Que le tableau soit de genre ou d'histoire,
» Qu'il soit ou non signé, cela vous est égal.
» Dès le premier coup d'œil vous savez reconnaître
» Le faire de l'école et le cachet du maître. »
Le marchand, flatteur et bavard,
Savait par cœur la fable du renard;
Et, comme le corbeau, sensible à la louange,
Le bonhomme s'arrange
Des croûtes du marchand,
Qu'il vend au poids de l'or et fait payer comptant.
Dans son aveuglement, trouvant le tout sublime,
L'amateur devient victime
D'un rusé charlatan
Qui le ruine en le flattant.
Dupe de son ignorance,
Achetant sans calculer rien,
Trop tard il voit, par sa dépense,
Qu'il a dissipé tout son bien.
Le bourgeois s'en console, en disant : Je vais vendre
Quelques tableaux, quelques portraits;
Ce sacrifice va me rendre
Plus riche encor que je n'étais.
Il annonce la vente
De ces chefs-d'œuvre prétendus,
Comptant acheter de la rente
Aussitôt qu'ils seront vendus;
Mais, à chaque tableau, tant prôné sur l'affiche
Comme un Poussin, un Rubens, un Sueur,
Les connaisseurs disaient : « C'est un pastiche
Qui n'a pas la moindre valeur; »
Et le pauvre bourgeois, de toutes ses peintures,
A peine a retiré le prix de ses bordures.

L'amour-propre est souvent fatal :
On voit bien des gens sur la terre,
Pour vouloir sortir de leur sphère,
Aller mourir à l'hôpital.

C. Cordier.

UN CHEF-D'OEUVRE INCONNU.

Nous venons révéler aux amateurs d'objets d'art et de curiosités, sous ce titre un peu banal, l'existence d'une véritable merveille de l'art du xviiie siècle. Il s'agit d'un meuble, tout simplement, mais d'un meuble de Boulle. On sait ce que c'est qu'un meuble de Boulle, mais on ne sait pas, on ne pourrait imaginer ce qu'est celui dont nous voulons parler. C'est un escriban; il fut fait par ordre de Louis XIV et donné par lui au maréchal de la Ferté. Sa hauteur est d'environ huit pieds. Pour ce qui est de la forme nous n'en dirons rien, et pour une excellente raison. Les meubles de Boulle, — et là est, selon nous, leur grand mérite, — n'ont pas de forme qu'on puisse analyser et décrire. Ils ne sont ni étrusques, ni grecs, ni romains, ni gothiques, ils ne sont pas même, Dieu merci, du genre qu'on nomme renaissance. Ils sont des meubles de Boulle, c'est-à-dire d'adorables fantaisies d'artiste, toutes pleines d'originalité et de grâce. Ils sont bizarrement contournés et arrondis aux angles; ils ont des façades ornées de pilastres et de statues; ils sont supportés par des colonnes et facettes surmontées de chapiteaux en baldaquin, et toutes chargées d'arabesques d'or, d'argent, d'étain, d'écaille, de bronze et de pierres précieuses. Ces meubles sont des monuments, et celui qui fait le sujet de cet article est à coup sûr un des plus splendides et des plus magnifiques qu'ait jamais produits l'imagination du célèbre artiste qui en est l'auteur. La richesse en est telle qu'au premier abord on en est ébloui. C'est une profusion d'ornements de tous genre, d'incrustations d'une complication inouïe et d'une variété singulière. Tous les métaux et les pierres les plus précieuses, les malachites, les lapis lazuli et les agates ont été mis en réquisition pour l'exécution de cette royale fantaisie. On y voit d'ingénieuses allégories, des combats de héros romains et carthaginois en allusion aux victoires de Louis XIV qui, dit-on, y est représenté sous les traits d'Annibal, puis des arabesques

d'une admirable pureté de dessin, des niellés dignes de Benvenuto et partout, sur toutes les faces, de tous les côtés, dans tous les coins, un luxe inouï de dessins découpés en nacre, en écaille, en étain, en ivoire, gravés au burin comme des planches en taille douce, avec une délicatesse, une légèreté que ne sauraient atteindre les ouvriers modernes avec les emporte-pièces et les machines qui ont fait un métier si facile de l'art des fameux ébénistes d'autrefois. Nous nous arrêtons là, car, comme nous l'avons dit en commençant, cela échappe à toute analyse, il ne faut pas le décrire il faut le voir. Heureusement la chose est facile, car ce meuble admirable, digne des premiers musées du monde ou d'une galerie princière, appartient à M. Middleton, agent de la Steam-navigation company, montagne de la Cour, 92. Il en fait très-obligeamment les honneurs aux amateurs intelligents, et nous croyons rendre à ceux-ci un véritable service, en le leur faisant connaître.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

SOMMAIRE. — *Les débuts. — M. Boulo. — M. Barielle. — Mlle Cœlina Moulinier. — Deux grands danseurs. — M. Michel. — D'une petite soubrette qui s'en va et d'une grande coquette qui n'arrive pas. — De la comédie et de M. Robert Houdin considérés dans leurs rapports avec Molière et Bilboquet.*

Les débuts se sont heureusement accomplis au Théâtre Royal; les mutations et désertions n'ont pas été nombreuses, mais quelques-unes sont assez remarquables par l'emploi que les artistes desservaient et par l'incertitude qui règne encore sur le talent de leurs successeurs. Dans cette catégorie, nous devons citer Mmes Rabut et Varlet MM. Laurent et Geniès; ces deux derniers nous restent jusqu'au mois de juillet et seront remplacés à cette époque, par qui?—On l'ignore; puissions-nous l'ignorer longtemps et voir s'appliquer ici un des proverbes variés de Basile : — Ce qui est bon à prendre est bon à garder.

Deux nouveaux artistes que nous espérons garder le plus longtemps possible ont débuté récemment dans l'opéra et l'opéra-comique. MM. Boulo et Barielle engagés pour.... tout faire, ne peuvent manquer de rendre les plus grands services au répertoire si souvent entravé par des indispositions qui se propagent de gosier en gosier avec la rapidité d'action d'une fièvre pestilentielle. M. Boulo (premiers ténors dans l'opéra-comique et des jeunes ténors dans le grand-opéra) a vu ses trois épreuves saluées par un succès complet, chaleureux et légitime; dans *la Juive* le rôle si ingrat de Léopold n'a plus été, grâce à lui, une lutte continuelle entre l'artiste et la musique qu'il interprète; la romance du premier acte, écrite dans un style purement instrumental, a été dite avec beaucoup de goût, et le public étonné de ne plus crier : Casse-cou — s'est empressé de témoigner sa satisfaction par des bravos encourageants. *Le postillon de Longjumeau* nous a permis d'apprécier dans toute son étendue la voix fraîche et bien timbrée de notre Ellevion; la transition de la voix de poitrine à la voix de tête s'effectue sans difficulté et d'une manière presque insensible; les cordes hautes sont peut-être légèrement gutturales, mais le son est lancé avec tant de sûreté et d'aisance que ce défaut passe pour ainsi dire inaperçu, et finira même par nous échapper complétement quand l'habitude nous aura familiarisés avec ce timbre en quelque sorte nouveau pour nous. Mais c'est surtout dans *le Philtre* que M. Boulo a laissé les plus agréables impressions, et dès ce jour son admission n'était plus mise en doute par personne; de l'intelligence, de l'esprit, une justesse d'intonations remarquable, du goût dans les traits et les cadences, l'art de phraser étudié et bien compris assurent à M. Boulo une place honorable parmi nos artistes lyriques.

Tout ce que nous venons de dire de notre ténor, s'applique littéralement à M. Barielle; *les Huguenots, le Postillon, la Juive, les Diamants* nous ont montré une voix franche, étendue, pleine de verdeur et d'énergie; joignez à cela une grande sûreté dans l'attaque, une diction nette et correcte, une verve comique de très-bon goût, et vous reconnaîtrez avec nous qu'une seconde basse aussi bien douée ne peut manquer de conserver les sympathies qu'elle a éveillées dès sa première apparition; la voix de M. Barielle n'a certes pas l'ampleur de celle de M. Zelger, mais elle porte mieux, et la netteté de l'articulation permet à sa basse vibrante de se faire entendre dans toutes les parties de la salle.

La danse n'est pas ce que j'aime—pouvons-nous dire avec Antonio, c'est pourquoi nous ne parlerons guère du ballet. Nous devons cependant avouer que tout le monde n'est pas de notre avis et l'accueil sévère fait à Mlle Moulinier prouve que le public connaît sa théorie chorégraphique et la met en pratique avec une rigueur qui s'est manifestée par des sifflements barbares, féroces, et peu délicats. Mlle Moulinier ressemble peu à nos ex-premières danseuses; elle s'enlève péniblement et a eu la maladresse de choisir pour ses débuts deux rôles ornés de délicieuses paires d'ailes *azur* et *gorge de pigeon !* c'est une danseuse toute terrestre, gracieuse et charmante, mais qui doit laisser les Sylphides et les Willis à l'école aérienne de Taglioni. Le troisième début de Mlle Moulinier a été une véritable bataille rangée; les sifflets et les bravos se croisent, se heurtent, se défient avec une furie et un acharnement inexprimables, lorsque, s'armant d'un gracieux costume de *danseur* espagnol, la courageuse artiste affronte une dernière et suprême épreuve dans un pas castillan, navarrais, où la cachucha, le fandango, la gitana renversent avec audace les siffleurs ébahis et désappointés; — du côté du maillot est la toute-puissance. — L'opposition ne se tient pas pour battue et ne veut considérer Mlle Moulinier que comme une danseuse *demi-caractère!* Grave question que les chorégraphes de l'orchestre et du balcon débattent avec énergie et que nous espérons voir résoudre pacifiquement et surtout paisiblement. Ont débuté — sans encombre —comme troisièmes danseurs, M. Murat et Mlle Prévost. M. Murat est un grand danseur qui fera facilement oublier M. Honoré; Mlle Prévost est une grande danseuse, qui, comme la grand-mère du Chaperon, a de grandes jambes pour mieux danser et une grande bouche pour mieux sourire; le sourire n'est pas beau, mais la danse est correcte et surtout très-légère.

Dans le vaudeville le ténébreux Assenac a disparu pour faire place à M. Michel qui a déployé beaucoup de verve et de gaieté dans les différentes créations qu'il a abordées depuis son arrivée; une voix satisfaisante menée avec assez de goût nous promet en lui un trial heureux, plus heureux que ce pauvre Duprez dont la complaisance en attendant les débuts du titulaire n'a été payée que par un accueil dépourvu de toute espèce d'agrément. Quelques amoureux, amoureuses, dugazons et soubrettes doivent se faire connaître d'ici à quelques jours — nous en parlerons prochainement.

Quant à la comédie, que pouvons-nous en dire? Mme Varlet est partie pour Saint-Pétersbourg, où, sur la foi d'un dicton populaire, son nez retroussé à la Roxelane va chercher à révolutionner l'empire des czars; — M. Davelouis court la poste et Mlle Restout n'arrive pas. Où est Mlle Restout? On n'en sait rien. Mlle Rabut s'en est allée et la comédie avec elle; il ne nous reste même plus le *Roman intime* de M. Davelouis et Mme Doligny; il est vrai que ce roman devenait tellement intime, qu'avant peu, c'eût été un véritable tête-à-tête où le souffleur seul eût été admis à titre de confident et d'aide-mémoire.

Ainsi donc, les comédiens s'en vont, mais — rassurons-nous — les escamoteurs arrivent; le grand triumvirat magique s'est évanoui comme une muscade; Comte le vieux sorcier, Bosco le Magicien, Philippe l'enchanteur sont détrônés par un rival jeune et audacieux dont les automates et les pièces mécaniques ont depuis un an attiré tout Paris dans le temple mystérieux du Palais-Royal. Mlle Rabut, Mme Varlet, Geniès et Davelouis ont fait leurs malles, mais M. Robert Houdin ouvre les siennes et en retire son hibou, son oranger, ses papillons et son valet de trèfle, marionnettes précieuses qui ont du moins sur nos émigrants l'avantage de la fixité et de la constance. Laissons la comédie se reconstituer sur des bases nouvelles et moins volages, et attendons; quant aux impatients, ne peut-on les envoyer aux tours d'adresse de M. Houdin et leur répéter une des maximes d'un illustre et peu moral escamoteur; à tous les reproches que lui adresse sa naïve pupille au sujet de l'escamotage de la fameuse malle de Meaux, le sententieux Bilboquet n'oppose que cette réponse devenue célèbre : *Ceci est de la haute comédie.* — Tout est dans tout — et nous retrouverons peut-être Molière dans M. Robert Houdin. Qui verra, jugera.

J.

Variétés littéraires et artistiques.

Belgique. — *Bruxelles.* — M. Ch. Geerts vient d'être chargé de tous les travaux de statuaire pour l'ornementation de la nouvelle église de Saint-Joseph, au quartier Léopold.

Voici les principaux ouvrages qui y figureront :

Un maître-autel avec plusieurs statues. Des autels latéraux avec statues et groupes. Une chaire à prêcher, des stalles et plusieurs groupes variés. Mais ce qu'il y aura de plus remarquable, ce seront les trois grandes portes d'entrée et deux petites. Elles seront en bronze; les premières ornées de vingt-six, les secondes chacune de huit bas-reliefs; l'une d'elles représentera les principaux épisodes de la vie de saint Joseph du Nouveau-Testament et l'autre ceux de la vie de Joseph de l'Ancien-Testament.

La grande porte, ou la porte principale, aura dix bas-reliefs, retraçant les actions éclatantes des principaux saints de notre pays. Les montants de ces portes supporteront vingt statuettes, représentant les saints dont les sujets historiques sont rappelés dans les bas-reliefs. Vingt-quatre médaillons, représentant divers sujets de l'histoire de l'Église, achèveront l'ornement de cette entrée majestueuse.

Cette porte rappellera celle du Baptistaire de Saint-Jean de Florence, achevée en 1423 par le célèbre sculpteur Lorenzo Ghiberti.

Par arrêté royal, le ministre de l'intérieur est autorisé à prendre deux cents actions, de trois francs chacune, pour l'achat des objets d'art, à répartir par la voie du sort, à la suite de l'exposition qui s'ouvrira à Malines, le 1er juillet prochain.

—

Parmi les estampes que se disputeront les amateurs à la vente du cabinet de feu Van Hulthem, on peut citer en première ligne un portrait de Marie de Médicis, qui passe pour avoir été gravé par cette princesse à l'âge de neuf ans. Au-dessous de ce portrait qui est fait en tailles de bois, on lit : « Maria Médicis F. MDLXXXII. » Cette pièce est-elle véritablement de la main de la femme d'Henri IV, ou bien est-elle apocryphe? Voilà ce qu'il serait difficile de déterminer. Quoi qu'il en soit à l'égard de son origine, il est certain qu'on ne connaissait de cette estampe qu'une épreuve qui se trouve à la Bibliothèque royale de Paris, avant que Van Hulthem ne possédât celle dont il est ici question. Ce qui donne de l'authenticité à la gravure de Marie de Médicis, c'est que derrière l'épreuve de Paris, se trouvent les mots écrits par le peintre bruxellois Philippe de Champagne.

« Le vendredi 22 février 1629, la Reine-mère, Marie de Médicis, » m'a trouvé digne de ce rare présent fait de sa propre main.

» Champagne. »

—

Un des corps savants les plus considérés de l'Europe a failli être compromis ces jours-ci, à Bruxelles, par la légèreté d'un de ses membres. L'aventure est assez piquante et mérite d'être rapportée. Un personnage d'un air respectable et portant à sa boutonnière le ruban de la Légion d'honneur, se présenta à la Bibliothèque royale et déclina sa qualité de membre de l'Institut de France. La visite de pure curiosité n'est pas dans les usages de notre bibliothèque; mais il est fait à cet égard des exceptions en faveur des savants étrangers, et l'employé auquel le personnage en question s'adressa, mit de l'empressement à se rendre au vœu qui venait de lui être exprimé. L'employé s'apprêtait à étaler aux yeux du savant académicien ses incunables les plus précieux, la *Bible des Pauvre,* le *Speculum humanæ salvationis,* les éditions de Collard Mansion, l'imprimeur brugeois ou celles de Martens d'Alost, ou bien encore l'estampe de 1418 qui fixe en ce moment l'attention du monde iconophile et sur laquelle plusieurs hommes très-doctes ont engagé une polémique suivie sans avoir vu l'objet de leurs débats. L'employé jouissait d'avance de la satisfaction et peut-être même du sentiment d'envie exprimé par le savant personnage à la vue d'objets qu'il s'est accoutumé à considérer avec vénération. Le visiteur fit vingt pas dans la première salle et s'arrêtant tout à coup, demanda à son *cicerone* où se trouvait le manteau de plume de Montézuma. Stupéfaction du bibliothécaire, qui n'avait vu figurer cette chose peu littéraire sur aucun de ses catalogues, et qui fut obligé d'avouer, à sa grande confusion, qu'il ignorait jusqu'à l'existence de cette curiosité. Cependant le personnage exhiba victorieusement un *guide* où il est dit que le manteau de Montézuma se trouve déposé à la Bibliothèque publique de Bruxelles. Heureusement l'employé se rappela que le Musée des armures offre à l'admiration des curieux quelques vieilles hardes plus ou moins historiques, et il put renseigner le visiteur, qui se hâta de sortir sans paraître se soucier le moins de monde de continuer l'excursion bibliographique dans laquelle on s'était mis en devoir de le guider. L'employé demeurait ébahi de cette excentricité qu'un touriste anglais n'eût pas désavouée, quand une personne qui avait été témoin de cette scène, s'approcha de lui et lui demanda s'il connaissait cet académicien aux goûts étranges. Sur sa réponse négative, il lui fut répondu que c'était M. Onsl.., membre de la classe des beaux-arts de l'Institut de France, compositeur estimable à qui l'on doit de bonne musique instrumentale et deux ou trois opéras-comiques. L'employé se promit de ne pas ébruiter l'affaire du manteau de Montézuma, pour l'honneur de l'Institut; mais le témoin n'a pas eu la même discrétion, et c'est de lui que nous tenons l'anecdote que nous certifions être des plus vraies.

NOTRE GRAVURE.

Nous devons quelques mots d'explication au sujet des reproches qui nous ont été adressés par quelques-uns de nos souscripteurs à *la Renaissance*, sur ce que nous avions reproduit dans le journal quelques-unes des gravures de l'*Album du salon de* 1845. Les personnes qui nous ont adressés ces reproches, ne nous paraissent pas merveilleusement comprendre les intérêts de l'art ni des artistes. Ce qu'il faut avant tout à un artiste, c'est de la publicité; or, plus les moyens employés pour la lui donner sont larges, plus aussi sa réputation a à y gagner. Voilà pourquoi, d'une part, nous avons cru devoir donner le plus de publicité possible aux œuvres marquantes de l'exposition, et voilà pourquoi, de l'autre, nous avons publié simultanément dans l'Album et dans le journal.

D'un autre côté, nous ne voyons vraiment pas pourquoi nous aurions privé gratuitement les souscripteurs à *la Renaissance* de posséder, dans leur collection les principaux tableaux du salon. L'une de ces deux publications faisait-elle tort à l'autre? Y avait-il inconvénient, même, à posséder deux exemplaires d'une chose bien faite? Non assurément, et c'est ce que n'ont pas compris la plupart des personnes qui ont cru devoir nous adresser des observations. Nous répéterons ce que nous avons dit alors. *L'Album du salon* forme un corps d'ouvrage séparé, et il eût été impossible à *la Renaissance* de faire entrer dans son cadre tout ce qui se trouve dans ce livre intéressant, maintenant fort recherché.

Aujourd'hui nous donnons encore un des ces souvenirs qui rappelle non-seulement une solennité passée depuis bientôt un an, mais qui consacre aussi l'un des faits historiques les plus intéressants de la maison d'Orléans.

La duchesse de Chartres femme d'une bonté rare, entra un jour accompagnée de la duchesse de Lamballe, dans une pauvre cabanne, où elle trouva de pauvres gens en proie à la misère et au désespoir. Le chef de la famille, vieillard paralytique était au lit, et près de lui une femme, jeune encore, mais fatiguée par la souffrance semblait, ainsi que ses enfants qui l'entouraient, dans le dénûment le plus complet. L'auguste inconnue interrogea le vieillard. C'était un ancien militaire du régiment de Chartres, que ses infirmités avaient forcé de renoncer au service et qui avait obtenu une pension trop faible pour le mettre à l'abri des besoins. Il s'était réfugié chez sa fille, et celle-ci ayant récemment perdu son mari était restée veuve avec quatre enfants, sans aucune ressource. Touchée de ce récit, la duchesse déposa deux bourses sur le grabat du vieillard et voulut se retirer, mais la jeune femme se jeta à ses genoux et tendit les bras pour la retenir.

— Ange du ciel, s'écria-t-elle, ne nous quittez pas, je vous en conjure, sans nous dire à qui nous devons la vie.

— Relevez-vous, mon enfant, reprit la duchesse, je ne fais que remplir un devoir. Mon mari est colonel du régiment dans lequel votre vieux père a longtemps servi :

Le vieillard avait relevé la tête à cette révélation inattendue, et tous s'étaient écriés ensemble : Ah! soyez bénie, madame, et bénie aussi soit notre misère qui nous procure un semblable bonheur!

Nous laissons a nos lecteurs le soin de juger comment M. Giernaert a rendu cette scène attendrissante. Il nous suffira de dire qu'il a été compris dans les acquisitions du salon, et qu'il fait aujourd'hui partie de la galerie de S. M. le roi des Belges.



CHANGEMENTS IMPORTANTS

Dans la direction des beaux-arts au ministère de l'intérieur.

Par arrêté royal en date du 23 juin 1846, le comte Amédée de Beauffort, déchargé, sur sa demande, de ses fonctions de directeur de la division des beaux-arts au ministère de l'intérieur, est nommé *inspecteur général des beaux-arts, des lettres et des sciences*, avec conservation du rang de directeur.

Par le même arrêté, le sieur Vanderbelen (Eugène), chef de bureau au ministère de l'intérieur, est nommé chef de la division des beaux-arts.

(*Moniteur.*)

IMPRESSIONS DE VOYAGE

D'UNE

PIÈCE DE CENT SOUS.

(FANTAISIE LITTÉRAIRE ET PHILOSOPHIQUE.)

(*Suite et fin.*)

La révolution française avait détaché les derniers coups de pied de son laborieux enfantement, et ce siècle était en nourrice.

Mon épicier était une de ces natures douces et résignées qui vivent facilement, n'ont jamais une passion qui les détourne de faire ce qu'il y a de mieux pour le moment, font tout ce qu'il faut et empilent ce qui leur reste, sont toujours heureuses, et arrivent aux plus poétiques résultats sans avoir jamais rien sacrifié du présent, et par la seule économie du superflu. Ces gens-là atteignent naturellement et sans peine le but qu'atteindrait à grands efforts sur soi-même une âme forte et passionnée. C'est que, chez une âme forte et passionnée, toute cette force est gratuitement perdue à vaincre toute cette passion, toute cette patience à triompher de ces impatiences, et qu'il leur faut un continuel combat contre eux-mêmes, une volonté ferme et un but toujours observé, pour marcher sur cette ligne étroite où les autres se laissent couler sans balancier. Les premiers y arrivent parce que c'est naturel d'y arriver; les seconds, quoique ce soit naturel. Ils sont seuls à se savoir gré de la difficulté qui leur est propre; ils sont comme ces soldats placés à l'extrémité d'un rang, lesquels arrivent à grand redoublement de pas à se trouver sur la même ligne que celui qui pivote au milieu.

Mon poëte n'était ni de ceux qui sont toujours tout arrivés, ni de ceux qui arrivent. C'était l'homme de l'âme, du dédain, du désespoir. Il n'avait qu'un mot à la bouche : « Je suis au-dessus de cinq francs! Je suis au-dessus de six sous! » — Digne piédestal. — Il méprisait les épiciers et rêvait la vie poétique de l'Orient, mais ne faisait rien pour l'avoir. Il s'indignait de ne pas la trouver toute faite, et que l'état ne fût pas trop heureux de le faire chanter à ses frais à l'heure des repas. Il trouvait étrange que tous les arts et tous les métiers eussent précisément pour but autre chose que leur succès propre, et que, par exemple, les bottiers ne fussent pas intéressés à ce que les bottes soient bonnes, les vitriers à ce que les vitres soient fortes, les médecins à ce que les hommes soient bien portants, et les juges à ce que les hommes soient honnêtes. Il disait qu'individuellement, juges et médecins avaient beau protester le contraire; que c'était le fait et le principe du métier, et que si malades et procès venaient à manquer, on se sentirait bientôt tâter le pouls dans une poignée de main, et regarder le teint dans les yeux doux de l'amitié.

Il ne comprenait pas surtout que l'or se fût mis même au bout de l'amour comme au bout d'un commerce quelconque, et que le visage humain se payât d'autre monnaie et d'autre effigie que de celle d'un autre visage vivant qui sourit. Il pensait.... mais que faisait-il? — Rien, hélas!

Des vers, et puis des vers, et toujours des vers. — Ce qui fait qu'il n'avançait pas, et avait toujours raison de s'affliger. — Peut-être, s'il eût réussi, eût-il trouvé la vie mieux faite, et n'eût-il plus pensé à changer!

Généralement les réclamations en faveur des autres partent d'un besoin personnel qui cherche à se cacher. Les hommes ont le tort de se mêler des autres quand il ne s'en agit pas, et de ne pas s'en mêler quand il s'en agit. Une fois que son affaire est faite, chacun laisse faire, et laisse trop faire quelquefois, — indifférence dont il pâtit à son tour aux mains de la misère ou aux mains de la justice.

Donc, mon pauvre poëte en était toujours au même point, et ne savait que se mettre en colère; — signe d'impuissance. — Quoi! disait-il, j'ai une âme qui est bien plus moi que mon corps, et ce n'est pas pour elle qu'il m'est permis de vivre! Donc je mourrai de faim si je rêve, donc il faut que je soumette cette impératrice à cette matière, et le corps sera roi comme Antée, tant qu'il touchera le sol! »

Insensé, — pensai-je, — qui croit que c'est plus une preuve de pensée de parler que d'agir! — Qui lui dit que cet épicier ne pense pas, puisqu'il arrive à tous les résultats d'une pensée bien saine et bien éclairée! — Mais le poëte continuait ainsi : « Quoi! le but de la vie ce seront, après tout, les fonctions de cet animal infirme, et les paroles ne seront qu'un canal, et les chants qu'un moyen pour arriver à ce que le soleil, les fleurs et les fruits, se transforment en du sang pour cette carcasse! — Quoi! le bonheur habitera cette humble vallée de Tempé, où les troupeaux dorment et digèrent, — et celà entre ces deux monts d'infortune et de désespoir, — l'Olympe des rêveurs et l'Ossa des géants, — le génie et l'ambition!

Mais s'il me faut avoir fait fortune avant de jouir de la poésie et de la jeunesse, je n'aurai jamais fini à temps! — Quoi! la nature m'invite pour vingt ans, et j'arriverai à soixante! — C'est une dérision amère de la société ou de la nature.

Aujourd'hui, — singulière logique, — dès qu'il est amoureux le jeune homme se met au travail pour faire fortune. Le jeune homme a donc l'amour qui ne lui sert pas; — le vieillard a l'argent qui ne lui sert plus.

Duquel des deux, hélas! se passe-t-on le mieux?
De l'amour, dit l'enfant. De l'argent, dit le vieux.
Si bien que l'un et l'autre ayant leurs dieux rebelles,
L'enfant court après l'or, le vieux après les belles,
Et quand ces pauvres fous touchent enfin le port,
C'est que l'enfant est vieux, c'est que le vieux est mort!

Mon poëte ainsi ricanait amèrement, et cependant mon épicier empochait tranquillement le bonheur, — sans ces transports avec lesquels l'aurait accueilli le pauvre poëte, sans larmes de reconnaissance, — mais en habitué nonchalant, comme une dette, comme un habit qu'on met tous les jours.

Je passai régulièrement de l'un à l'autre et de l'autre à l'un. Quand mon poëte avait acheté pour quelque cinq francs de papier blanc à mon épicier, un mois après mon épicier rachetait pour cinq francs de papier écrit à mon poëte. — L'épicier gagnait sur la vente, et perdait sur l'achat; mais le poëte perdait sur tous les deux.

Si bien qu'un jour, ayant séjourné dix ans dans les coffres d'un avare, qui avait vendu le renseignement d'une place de domestique à mon poëte, — comme je devais toujours revenir à mes deux héros pour voir la fin de l'épreuve, je me trouvai embarqué pour la vallée d'Hyères, dans un superbe landau derrièrre lequel était assis mon poëte avec une bonne d'enfant, au service de mon épicier qui était dedans.

— Bon! me dis-je, — mon épreuve marche bon train! voilà mon poëte qui capitule avec le corps, ou bien mon épicier qui va faire quelque chose comme du loisir!

La route était charmante. Elle filait comme une anguille entre le velours vert des fossés; elle se marbrait à l'ombre déchiquetée des grands ormes; elle se peignait sous les pieds des chevaux comme une immense chevelure blonde. De tous côtés s'éparpillaient de gracieuses maisons blanches, champêtres comme des chaumières et civilisées comme des hôtels; on eût dit des étincelles de Paris tombées dans la campagne. A mi-horizon, le cours d'une rivière était esquissé par une ligne de saules touffus et noueux comme des chenilles à longs poils. Toutes les pointes d'arbres paraissaient trempées dans du carmin, et sur ce fond rose flottait comme une vapeur verte, résultant

de l'insurrection des bourgeons printaniers, qui brisaient comme des seins nubiles leurs corsets d'écorce noire. Et puis, il le fallait bien, quelques masures perdues dans l'herbe, comme des échantillons destinés à conserver l'espèce, masures classiques, dorées de soleil et lambrissées de mousse, avec une aïeule assise au seuil, ayant sur ses genoux une grosse vessie de laque rose, trouée de deux yeux bleus, et noyée de cheveux blonds dans lesquels elle se réchauffe les doigts en souriant éternellement. Enfin la rivière se laissa toucher, la vallée se déclara, et notre course put apercevoir à l'horizon son *nec plus ultrà* dans les lignes sombres et hautes de la forêt de Sénart. Pour le coup, pensai-je, c'est bien le moins qu'il échappe un vers, — la rime n'en sera que plus belle, — à l'un ou à l'autre de mes deux héros, et alors, — soit que mon poëte, tout en ayant cédé au corps, n'ait pas cessé d'être inspiré, soit que mon épicier commence à l'être, je suis bien sûr de mon affaire, et il faudrait bien du malheur pour qu'une chance ne me réussit pas sur deux.

Voici le moment de parler d'un troisième personnage, — au moins annoncé par la bonne d'enfant, que je t'ai montrée assise derrière le landau à côté du poëte.

Une femme, jeune encore, mais sans enfants, quoique mariée depuis dix ans à mon épicier, était dans l'intérieur de la voiture.

Mon homme, toujours docile et sans passions, l'avait épousée comme bon parti, comme dame de comptoir nécessaire à son commerce, et comme accession de capital convenable à sa fortune. Pendant dix ans qu'avait duré l'infatigable élaboration de celle-ci, l'épicier n'avait pas eu le temps d'être autre chose pour sa femme qu'un bon maître, toujours doux, mais toujours sérieux. Ce qu'un autre n'aurait peut-être évité qu'au moyen de violents efforts et d'obstinée prévoyance de peur de se détourner de son but au sein de l'amour, lui, l'avait évité naturellement comme il faisait tout le reste. — Il n'y avait pas même dans son intention la poésie qui craint de mêler l'amour au ménage, et le réserve pour l'oisiveté.

Mais une fois enrichi, il s'aperçut, avec ce jugement qui venait toujours à temps pour qu'il ne perdît rien, que ses moyens lui permettaient de se retirer, de faire du luxe et d'aimer. C'est pourquoi il s'était muni d'une bonne d'enfant et d'un carrosse, avec lesquels il se rendait à la vallée d'Hyères.

Sa femme était riche et charmante. Il n'avait eu qu'à se présenter pour l'obtenir, — et il y avait dix ans que le pauvre poëte pleurait et blasphémait de rage, de ce que ce trésor pour qui il aurait donné son âme, — et non sa vie, comme disent les niais, — eût été obtenu comme une poignée de main, et fût dépensé sans transports et sans larmes.

Allons, me voilà bien, pensai-je.

— Le malheureux s'était fait domestique par amour !

Nous arrivâmes à Hyères, où j'eus l'occasion de m'assurer que le bonheur et la vie réelle étaient aux mains de tous les épiciers du monde. La vallée était dominée par le palais royal du charcutier Véro qui souriait majestueusement aux villas du cuisinier Borel, du patissier Félix, et du parfumeur Jean-Marie Farina.

Mon épicier vint à son tour. Il ne se mit pas en grands frais d'imagination et de poésie. Il n'eut qu'à montrer de l'argent et tout se créa. L'art, son très-humble serviteur, lui soumit des plans, à faire la gloire de vingt Michel-Ange. — Faites-moi cela comme cela se fait, — pour le mieux ! — Cela ne me regarde pas : je paie.

— Il dit, et le marbre de se rouler à ses pieds en escaliers superbes, de jaillir en colonnes, de s'épanouir en vases. Jamais poëte n'a rêvé ce qui fut ici réalisé de splendeur, et la pauvre imagination qui se croit riche, et qui, après tout, n'invente que d'après ce qu'on lui montre, ne pourrait même aller aussi loin que ces effrayants poëmes du luxe et de l'or.

Il faut voir déjà du haut du superflu pour se créer ces mille besoins, ces mille fantaisies incroyables, au service desquelles mille ouvriers appliquent constamment tous les progrès de l'industrie et de l'art.

Et pour tout cela, — l'heureux, le premier arrivé, n'a qu'à se laisser faire, on créera, on pensera pour lui ; tous ces trésors de la nature dont il jouira tout aussi bien que les poëtes, tous ces romans de l'âme dont il jouira bien mieux que ceux qui les font, toutes ces magnificences de l'art qui ne seront pour lui que des objets d'usage tandis qu'un bel habit est un monument pour un pauvre homme, tout cela, on le lui prodiguera, pour le morceau de pain que son or donnera aux ouvriers, pour le salaire que ses 7 francs 50 c. donneront aux poëtes, dont il nourrira ainsi quelques chants, comme il nourrit des rossignols sur ses bois d'orangers, comme les Romains nourrissaient des esclaves lettrés, comme les rois nourrissaient des bouffons.

Les rois de la chair aiment à se donner pour spectacle les tortures et les inquiétudes de la pensée. Ils sont même les seuls qui jouissent des poëtes, par la raison qu'il vaut bien mieux être celui qui mange un fruit, que ce fruit lui-même. Le métier royal, c'est de n'être rien, de commander que l'on soit. Être, est quelque chose de servile et de misérable. D'autres, comme dit Virgile, inspireront plus mollement l'airain et le marbre, et parleront avec plus d'art!... *Tu regere imperio populos, Romane, memento. Hæ tibi erunt artes!*

Qu'il fait bon de pouvoir tout faire faire pour soi, et d'avoir, comme les nobles du temps de la noblesse, un notaire qui vous écrive, un troubadour qui vous chante, une bohémienne qui vous danse, et de tenir, pour soi, l'épée qui achète tout, comme aujourd'hui l'or!

Mon épicier eut donc un palais où chacun de ses pas était accueilli par quelque empressement ingénieux de l'art. L'art venait, comme un chien, lui lécher les talons, et se précipitait comme une amante au-devant de ses fantaisies. L'art lui mâchait les morceaux. — Pour lui, il était aussi habitué à ce train qu'il l'avait toujours été à tous ses états successifs, — ayant toujours fait tout ce qu'il fallait pour chaque moment, ne visant jamais qu'au degré qu'il pouvait immédiatement franchir, et partant de là pour un autre, jusqu'à ce qu'il lui fût aussi facile de toucher le but que de faire le premier pas. Il se prêtait à tout cela avec l'intelligence de l'eau, qui trouve partout à asseoir tous ses membres et prend la forme des lieux où elle tombe. Il passait avec une dignité parfaite de son cabinet, où un jet d'eau de Cologne, fournie par le voisin Farina, s'égrenait dans un bassin d'argent, dans son salon de glaces éclairé d'en haut par un soleil incrusté à la voûte; de là il visitait avec une résignation décente sa bibliothèque où les reliures au moins portaient l'uniforme de le perfection; puis avec une volupté tranquille il allait sur son perron de marbre, d'où une cascade d'orangers se déroulait jusqu'à la rivière, et humer le jour bleu, et voir les dents blanches de sa femme dans une grenade rouge, — ce qui faisait un spectacle tricolore; — puis faire dans une gondole ombragée de raisins, sur un lac peuplé de cygnes blancs et bordé de marbre rose, une charmante navigation à deux, tandis qu'un groupe d'enfants jouant sur le bord disait aussi bien : *Ils ont aimé!* que les *Souvenirs* de M. de Lamartine. De là il revenait avec appétit, vertu rare chez les riches, avec cet ange au bras, avec des sourires partout, — mais de l'âme nulle part, — effleurer pour jouir de tout, tout ce que l'imagination toujours active d'un cuisinier de génie avait pu ajouter aux traditions du voisin Félix et du voisin Borel.

Mais, — je te l'ai dit, — nulle pensée, nulle rêverie, — du bonheur beaucoup, de l'âme nulle part. Pas la moindre transaction de l'âme avec le corps. J'ai fait vraiment un bel ouvrage de les avoir accouplés ! En voilà un qui est heureux sans l'âme, et le plus grand effort de l'âme sur la terre n'aboutirait qu'à rendre quelqu'un heureux comme celui-ci ! qu'à s'effacer, qu'à se vaincre au profit du corps, et vraiment l'âme ne sert qu'à souffrir quand on l'écoute, et l'imagination est encore une de ces choses qui sont bien gentilles quand elles dorment.

Mais mon pauvre poëte! — Hélas! toujours impuissant et toujours jaloux, il avait profité de cette belle rive, pour dire : au diable! à la vie, et avait bu son dernier coup dans les flots clairs du ruisseau.

On me repêcha dans sa poche, et, comme je n'avais plus rien à faire là, et que l'argent, à travers ses digressions, suit une marche providentielle, je quittai ces lieux par la pompe aspirante du gouvernement, d'où, après quelques tours par tous les rangs de la société, selon le système de compensation que tu sais, je me trouvai un jour dans ta poche en passant, et j'eus un moment d'espoir quand je te vis assez peu poëte pour hésiter avec ton corps, mais assez encore pour le rester après le partage, — ce qui faisait mon affaire. Mais pas du tout! il faut que je renonce à mourir, et que je coure encore me heurter à tous les gros sous qui infectent, moi Prométhée, l'inventeur de l'âme, frère d'Epiméthée, l'inventeur du singe! — Allons, va prendre ton billet. On lève le rideau. »

Voilà, ou à peu près, le langage que me tint cette séditieuse pièce de cent sous, — dont je fus si ébahi, que j'oubliai *Ruy Blas*, à mon grand regret ensuite.

Si bien que j'en suis resté possesseur, n'ayant eu ni dîner ni spectacle, et que le lendemain, ayant reçu d'autres fonds, je serrai respectueusement ma pièce, que je ne puis regarder sans un certain trouble, depuis qu'elle m'a parlé.

Quoiqu'elle porte le millésime de 1837, elle est aussi neuve qu'un écu frappé d'hier. J'ai souvent eu l'occasion d'en remarquer qui avaient le même millésime et le même éclat. Cela doit tenir à quelque fait curieux.

Si jamais je suis obligé de me séparer de cette pièce, j'y ferai une marque avec mon couteau, afin que ceux qui la rencontreront, la traitent avec les égards dus à une pièce de cette qualité.

Cette marque aura la figure que voici : = ×.

P.-A. GARNIER.

JACQUES STURM.

Les comtes de Luxembourg ont été empereurs et rois. Jean l'Aveugle, roi de Bohême, est même une des plus brillantes figures du XIVe siècle, un des plus intéressants héros; c'était le roi chevalier.

En cherchant parmi les hommes de plus basse extraction, mais qu'il faut estimer d'autant plus haut qu'ils sont partis de plus bas, on trouve des philosophes, des historiens, des capitaines, des hommes d'état, mais peu de littérateurs et point de peintres que nous sachions.

Le premier qui ait mérité ce nom, c'est Jacques Sturm.

Malheureusement après avoir beaucoup lutté, beaucoup souffert, il a succombé au moment où il allait cueillir les fruits de ses travaux, de ses peines.

Jacques Sturm est né à Luxembourg en 1808; il est mort à Rome le 10 janvier 1844.

Le Luxembourgeois ne grandit que sur la terre étrangère; c'est à la vérité plus ou moins le cas pour tout le monde : celui qui a le mieux connu le cœur humain l'a déjà dit : nul n'est prophète chez lui; aussi croyons-nous que la destinée providentielle du chemin de fer est de faciliter la transplantation de l'homme. La grande révolution qu'opérera l'invention du XIXe siècle, c'est de mêler le nord au midi, le midi au nord et de fondre l'humanité sans guerre, sans conquête : le résultat de cette fusion est encore le secret de Dieu.

Cependant dans le Luxembourg cela tient plus particulièrement à la nature du pays et des habitants : le sol, l'espace, pour mieux dire, le milieu manque pour grandir.

Il n'y a que deux classes d'hommes dans le Luxembourg : l'artisan et le petit cultivateur, l'on n'y trouve pas le grand capitaliste, mais aussi pas le misérable prolétaire.

Jacques Sturm était fils d'artisan et avait commencé à apprendre la profession de son père.

Dans ce temps vivait à Luxembourg un vieux peintre, nommé Maissonnet.

L'abbé de Feller nous apprend dans son itinéraire que visitant l'abbaye d'Orval dont la révolution française ne nous laissa que les magnifiques ruines, il y trouva parmi les frères lais un excellent peintre, un autre qui travaillait admirablement le fer, un autre qui travaillait le bois, etc. Le culte des arts était donc passé à l'état de tradition dans ce monastère.

Le vieux peintre Maissonnet sortait d'Orval. Son fils enseignait le dessin. Tête exaltée, mais esprit inculte, artiste au fond de l'âme et enthousiaste de son art, il recrutait des élèves et donnait des leçons à qui voulait en prendre.

Jacques Sturm ne tarda pas à devenir son sujet de prédilection. Il ira loin, disait souvent le professeur de dessin, oubliant, dans sa fierté confiante d'ajouter, suivant le pieux usage du pays : s'il plaît à Dieu.

A l'âge de 17 ans Jacques Sturm quitta sa vilie natale pour se rendre à Bruxelles. C'était en 1825. Il fut accueilli par M. Jobard, auquel il avait été recommandé, nous ne savons par qui, et qui l'employa en qualité de lithographe.

Il partit comme on part du Luxembourg à la conquête d'une position, d'un nom, un bâton à la main, un écu dans sa poche, pour sauvegarde dans le tourbillon du monde, la bénédiction d'un père, une larme d'une mère.

L'établissement lithographique de M. Jobard n'ayant pas survécu longtemps aux événements de 1830, Jacques Sturm se trouva livré à ses propres forces.

Il dessina des portraits. L'on sait combien cette ressource est précaire, surtout pour un commençant.

Jacques Sturm avait peu de besoins et menait une vie exemplaire. Cependant combien d'obstacles n'eut-il pas à vaincre pour obéir au cri de sa vocation! Cette vocation a dû exercer sur lui un empire bien puissant, pour qu'à l'âge de 27 ans il ait encore osé se vouer à un art dont les difficultés, qu'il connaissait, auraient du l'effrayer.

En 1836 Jacques Sturm n'avait pas encore touché à un pinceau, mais il était bien préparé avant d'être peintre, il avait appris à dessiner. C'était peut-être le premier dessinateur qui fût sorti de l'Académie de Bruxelles; il n'a cependant pas remporté la première médaille.

D'un esprit naturellement porté vers l'étude, il travaillait sans relâche à étendre le cercle de ses connaissances. Il avait compris que, sans instruction, les meilleures dispositions restent stériles. C'est si simple, si facile à comprendre et pourtant, chose étrange, l'on ne paraît pas s'apercevoir que notre éducation artistique laisse tant à désirer sous ce rapport.

Nous ne prétendons pas que nos peintres apprennent à manier la plume, c'est déjà beaucoup que de savoir manier le pinceau, nous n'aimons pas les peintres savants. Cependant s'il est permis d'exiger d'un peintre la connaissance de l'anatomie du corps, il peut encore moins se dispenser de connaître le cœur de l'homme : où peut-il l'apprendre, sinon dans l'histoire, dans les poëtes? Y a-t-il une chose à laquelle on songe moins qu'à mettre nos jeunes peintres à portée de suivre un cours d'histoire et de littérature?

Jacques Sturm interrogeait souvent l'histoire, il aimait Shakspeare et lisait Schiller et Gœthe. Dante et le Tasse ne lui étaient pas inconnus.

Il fut l'élève de M. Navez qui a droit de s'en faire honneur, mais il n'appartient pas à son école.

Moins qu'aucun de ceux que la forte main de M. Navez a formés, il a conservé les traces du passage dans l'atelier de ce maître dont la peinture est sérieuse mais raide, énergique mais dure, dont la couleur est brillante mais froide, qui en un mot a tous les défauts de ses belles qualités.

Jacques Sturm était sérieux, mais sentimental : sous l'action de son naturel d'une délicatesse exquise, la forme devait s'assouplir, la couleur s'aviver.

Jacques Sturm fit des progrès rapides. Malheureusement il portait déjà dans son sein le germe de la maladie qui mina insensiblement sa santé et l'emporta au tombeau.

Déjà ses souffrances avaient commencé, mais il était patient, bon et doux et on l'aimait comme on aime ces enfants qu'une main invisible a fatalement marqués pour une mort prématurée.

Le premier tableau qu'il produisit en public fut une étude représentant saint Paul : il l'exposa à Liége où il envoya plus tard un petit tableau peu connu représentant la Prière du matin. C'était un groupe de trois têtes de jeunes filles grandeur demi nature.

La toile par laquelle il fixa l'attention publique, et qui fit découvrir en lui un homme d'avenir, fut son tableau représentant Faust et Marguerite dans le jardin de la vieillle Marthe. La tête de Marguerite était dessinée de profil : c'était une figure d'une expression aussi pure que touchante.

Alors il eut un moment de courage. Chacun a passé par ces

instants, trop courts hélas, où, ne connaissant pas encore nos forces, nous les mesurons à nos plus belles illusions. C'est notre âge héroïque. Quelque haut que l'on monte à partir de ce moment, l'on ne fait plus que descendre.

C'était la fin de 1838. L'année suivante devait avoir lieu l'exposition triennale de Bruxelles. Jacques Sturm voulut se présenter à cette épreuve décisive avec une grande œuvre; il prit une grande toile et choisit un grand sujet, le Christ tenté par Satan sur la montagne.

Le public comprit que c'était l'œuvre d'un élève qui aspirait à passer maître. La critique n'a pas dédaigné de s'en occuper, cette dame tant redoutée des nouveaux venus dans l'arène, est toujours pour eux un sujet de méprise : ils ne savent pas encore qu'elle réserve la palme a ceux qu'elle à le plus maltraités : malheur à ceux qu'elle laisse passer!

Jacques Sturm lui sut fort peu de gré de ses préférences, cependant les encouragements ne lui manquèrent point.

Il traita alors un sujet qui convenait admirablement à son esprit rêveur et mélancolique et qui lui était inspiré par le bel épisode de la Divine Comédie de Dante où Françoise de Rimini raconte d'une manière si simple et si touchante comment l'amour s'est emparé de son cœur et de celui de son amant.

Depuis lors le peintre Decaisne a traité le même sujet qui inspirera encore bien d'autres après lui : sauf les dimensions, la ressemblance dans la disposition des personnages et dans l'expression était frappante. Jacques Sturm écrivit à ce sujet de Paris où il se rendit vers la fin de 1841 : « J'ai été également frappé du rapport qui « existe entre la Françoise de Decaisne et la mienne; les critiques « dont l'une a été l'objet s'appliquent à l'autre. Cependant bien « certainement nous ne nous sommes pas vus. D'abord mon tableau « est antérieur d'une année à celui de Decaisne, et il est presque im« possible que celui-ci ait vu le mien. Au surplus Decaisne n'est « pas réduit à copier qui que ce soit. Le hasard seul a occasionné « cette ressemblance. »

En effet Françoise de Rimini n'avait été exposée que pendant une heure à la porte d'une exposition, celle de l'Institut de Beaux-Arts où naguère Faust et Marguerite avait èu un si beau succès.

Nous ne savons plus quelles petites passions s'agitaient, et de quel prétexte futile on s'est servi pour interdire l'entrée de la salle au tableau de Jacques Sturm; celui-ci s'installa bravement à la porte. Mais quand on s'aperçut que cela nuisait considérablement à l'intérieur, l'on fit intervenir l'autorité du bourgmestre et Jacques Sturm dut quitter son poste. Aussi disait-il que jamais peintre n'avait eu plus mauvaise chance que lui.

Oh! combien la terre doit paraître dure et pesante au germe qui pousse!

Jacques Sturm en était malheureux. Nous nous sommes souvent demandé ce que nous ferions, si d'un mot il nous était donné de briser cette chaîne de la vie matérielle qui arrête le libre essor du génie. Nous hésiterions à prononcer ce mot. Si quelques beaux talents succombent, la plupart sortent de la lutte d'autant plus vigoureusement trempés qu'elle aura été plus vive, plus orageuse.

Cependant la situation s'améliora au point de permettre à Jacques Sturm de songer à un voyage à Paris.

L'horizon s'éclaircissait, le soleil commençait à luire. Le voyage fut décidé, le départ eut lieu au mois de septembre 1841.

Voici quelques lignes qu'il écrivit sur la galerie du Louvre où il se livrait à des études assidues. « Elle renferme toutes les écoles « classées par compartiment; les tableaux français, flamands, « hollandais et italiens se trouvent dans une salle dont on ne voit « pas la fin; les tableaux espagnols, les dessins originaux de tous « les maîtres connus et une infinité d'autres objets d'art, que je « n'ai pas encore vus, se trouvent dans une autre aile du bâti« ment; les sculptures antiques occupent le rez-de-chaussée.

« Jusqu'à présent je ne suis pas fou de l'école française; à « quelle distance se trouve-t-elle de notre sublime Rubens! Je suis « cependant occupé à faire des études d'après Poussin et Lesueur. « Poussin drapait admirablement; la justesse et la beauté de ses « expressions sont portées au plus haut point de perfection. Le« sueur a quelquefois une grâce divine, mais on ne doit pas étu« dier ces maîtres sous le rapport de la couleur. Je ne souffre pas « Lebrun, et David, avec ses connaissances et un dessin prodi« gieux, a fait des tableaux qui m'attirent fort peu, au moins c'est « l'effet qu'il produit sur moi : au reste je ne fais pas autorité. « L'école d'Italie possède ici de beaux tableaux; l'école flamande « est bien représentée, quoiqu'il soit impossible de juger de l'im« mense génie de Rubens par le peu de ses tableaux qui se trou« vent ici. L'école moderne a produit de belles choses et je com« prends maintenant pourquoi nos artistes belges ne produisent « pas tout l'effet auquel ils s'attendent en exposant à Paris. »

Sa santé lui donnait toujours des inquiétudes : qu'on nous permette de citer à ce sujet encore un passage pittoresque d'une de ses lettres : « Elle (sa santé) est telle que je n'ose pas trop m'en « louer, cependant j'en suis assez content depuis quelques se« maines, aussi je la soigne comme un amant sa maîtresse, un « avare son argent, un ministre son portefeuille, en un mot je « fais mon devoir, le reste à la garde de Dieu. Cependant je sens « toujours là au fond quelque chose qui menace; une explosion et « l'ami descend la garde. »

A cela se joignirent bientôt de nouvelles contrariétés qui le replongèrent dans le découragement.

A peine était-il deux mois à Paris qu'il vit s'approcher le moment où il serait obligé de quitter cette ville où il désirait tant de pouvoir rester encore. Il écrit, nous aimons tant à citer : « Que ne puis-je me sauver dans l'indifférence; car, après tout, « où en suis-je après avoir passé ma vie à travailler comme un « homme de peine? Mais tournons la feuille, cela me donnera « d'autres idées, car ces idées-là me conduisent toujours trop loin, « si bien que lorsque j'arrive au fond, je regarde toujours autour « de moi, s'il n'y a pas par là un clou pour m'y pendre. »

Que ne pouvons nous crier à tous ceux qui travaillent et qui souffrent : Courage! la sueur de vos fronts, vos larmes féconderont la terre qui sera votre ciel.

Cependant sa santé se raffermissait sous l'influence soit du climat de Paris, soit du changement d'air.

Il acheva le petit tableau représentant une Sortie d'église, qui figure aujourd'hui au musée de l'État.

C'est la manière de donner l'eau bénite dans les églises de Paris qui lui a suggéré l'idée de ce tableau; seulement la scène est reportée au XVI[e] siècle. Un vieux moine est assis au pied d'une colonne sous le porche d'une église tenant à la main un goupillon que de jeunes femmes ont touché du bout du doigt pour faire après le signe de la croix.

Jacques Sturm quitta Paris vers la fin du mois de février 1842 après un séjour de six mois. Il rapporta lui-même son tableau qu'il avait destiné à l'exposition du temple des Augustins; désigné à cet effet, ce tableau fut alors reproduit par une lithographie fort connue et fort recherchée.

Comme c'est le seul tableau de Jacques Sturm qui ait obtenu les honneurs du musée, honneurs mérités, nous dirons les aventures qu'il a traversées avant d'arriver à la place qui lui était prédestinée.

Acquis pour le tirage au sort, il ne fut pas réclamé par le porteur du numéro gagnant et devint la propriété des pauvres.

Placé de nouveau à une exposition philanthropique il eut, si nous ne nous trompons, une seconde fois le même sort avant d'être enfin acquis pour le musée.

Nous ne désespérons pas de voir figurer un jour à côté du tableau précédent une autre toile de Jacques Sturm. C'est le portrait de M[me] D. P., une de nos plus charmantes cantatrices, qui habite en ce moment Anvers.

(La fin prochainement.)

DU BIEN ET DU BEAU EN FAIT D'ART

DANS LES DIFFÉRENTES ÉCOLES.

(*Suite et fin.*)

Les Hollandais se rattachent par plus d'un lien au genre peu distingué qui forme le type habituel des Flamands.

Cependant dans l'école hollandaise se pressent en foule bien des noms pompeux, bien des réputations estimées très-haut, en les tarifant au cours du négoce des tableaux. Terburg, Metzu, Mieris, Van der Verf, Jean Steen, voici autant de grosses sommes alignées et autant d'erreurs accumulées, si, partant de la donnée qui guide les maîtres italiens, on veut comparer ceux-ci dans leur haute portée au peu d'élévation des peintres hollandais.

L'art, tel qu'on le conçoit, c'est-à-dire moralisateur, inspirateur, en un mot guide certain de l'âme et de l'esprit, est entièrement méconnu chez les peintres hollandais. Mais si pour eux la pensée est absente, ils cherchent à la remplacer par le prestige des ressources matérielles. Jamais le charme du fini n'a été poussé plus loin, c'est de l'orfévrerie, de la diamanterie qu'ils produisent au bout de leur pinceau. Gérard Dow est un Dieu de patience, et Rembrandt avec sa bizarre originalité est le prestidigitateur du clair-obscur.

Pour tous ces hommes-là la palette dans ses combinaisons les plus merveilleuses n'a pas de mystères, l'inspiration seule en est un impénétrable pour eux.

Rembrandt, le point saillant de l'école hollandaise, n'est peut-être pas à la hautenr de Rubens, le chef des Flamands. Dans Rubens la vie s'agite et déborde en pleine lumière. Elle a tant de sang, tant de chaude verve qu'elle attire par le spectacle de sa séve et de sa luxuriante floraison. Rembrandt au contraire cherche l'ombre; il s'en fait un voile mystérieux, il y apparaît comme une sorte d'esprit cabalistique, et effraie, étonne plus qu'il ne captive. Ce côté sombre de sa manière rappelle, quoique sans trop d'affinité, la sauvage énergie de Ribera l'Espagnol.

Ribera, dans la représentation de ses Martyrs écorchés vifs, épouvante l'esprit en faisant frissonner la chair. Pour lui, l'art semble n'être pour la plupart du temps qu'un miroir des scènes de l'inquisition.

Laissons-le donc, comme presque tous les peintres de l'école espagnole, suivre un matérialisme mélangé d'une certaine ferveur monastique, et arrivons à Murillo, ce Raphaël espagnol.

Murillo participe du genre particulier de matérialisme propre à son école, et un peu aussi de l'élévation des maîtres italiens. Le *bien* et le *beau* résident en lui d'une façon fort supérieure aux Hollandais et Flamands, mais d'une manière moins inspirée que dans Raphaël, le Vinci; Titien et autres nobles émules dans la voie du progrès de l'âme.

Si Murillo veut représenter le ciel s'ouvrant et Dieu apparaissant pour soutenir le Christ, son fils, dans son sacrifice d'expiation, il montrera matériellement et par des figures réelles ce que les Italiens auraient fait comprendre par des moyens plus idéalisés. Son saint François d'Assise en extase est un moine enfiévré par les rêves de sa foi et les veilles du cloître espagnol. Ses Assomptions si nombreuses offrent au premier aspect dans la tête et la pose de sa brune Vierge quelque chose de raphaëlesque. Ce n'est cependant qu'un rapide mirage. Il n'y a que le signe d'une tentative, et c'est ce rayon à moitié éclos qui de prime-abord fait illusion.

Velasquez, le célèbre peintre de Philippe IV, Zurbaran, qui se rapproche parfois du Caravage, homme secondaire dans l'école d'Italie, Alonzo Cano, trinité à l'image de Michel-Ange, et enfin Moralès forment ce qu'il y a de plus remarquable dans l'art espagnol.

Moralès comme Raphaël se vit décerner le titre de divin; le mérita-t-il au même degré? Il serait facile de répondre que l'amour-propre national se montra sans doute éclairé mais un peu prévenu.

Cependant Moralès se rapproche beaucoup de la noble élévation des idéalistes, et peu d'hommes en Italie ont été plus grandement expressifs que lui. Entraîné à ne traiter constamment que des sujets religieux, il les imprègne d'une piété ardente, qui parfois révèle la dévotion ascétique de son pays.

Son Christ est toujours d'un douloureux poignant sous la croix qu'il traîne dans la voie des douleurs! et la Vierge, avec ses grosses larmes sillonnant ses joues, dit profondément les angoisses de la femme Mère de l'Homme et la résignation de celle qu'a choisie Dieu pour donner un rédempteur au monde.

L'école espagnole, plutôt dévotieuse que vraiment inspirée, n'a compris, l'art que par des demi-élans.

C'est que pour être enseignés, le *bien* et le *beau* exigent une vocation parfaite. Voyons donc si ces deux flambeaux, radieux conducteurs de l'art marchant à la conquête de la terre promise, c'est-à-dire à l'agrandissement de l'esprit humain, voyons, disais-je, s'ils n'auraient pas jeté en France quelque peu de leurs étincelles.

L'école française naît à Jean Cousin et s'essaie à Fontainebleau sous la tutelle du Rosso et du Primatice, tous deux Italiens, tous deux fils d'une contrée déjà assez vieille en gloire pour envoyer des missionnaires éclairer les pays encore idolâtres.

Raconter la rivalité de ces deux hommes serait apporter un feuillet de plus à l'histoire malheurement trop longue des discordes qui trop souvent, ronces jalouses, vinrent entraver l'art dans ses premiers pas.

Pourquoi donc faut-il que toujours dans ses aspirations les plus pures l'être humain montre son côté d'argile, et livre ainsi au démon du mal une partie de lui-même?

Pourquoi? C'est que la faute du premier homme ne s'est pas encore effacée sous la marche des siècles, c'est que l'art, ce second rédempteur, n'a pas fini sa mission purificatrice.

A peine germée sous les pinceaux du Rosso et du Primatice, l'école française disparaît avec eux pour ne reparaître véritablement vivace qu'à Simon Vouet. Le Vouet est le nom chronologique, Lesueur et Poussin sont les deux seuls grands représentants du *bien* et du *beau* en France. Tous deux comparés souvent à l'immortel peintre d'Urbin ne se rapprochent cependant de Raphaël que par des qualités différentes.

Lesueur a plus de prédestination en lui, plus d'inspiration native que le Poussin. S'il tient à Raphaël, c'est dans la pureté de sentiment qui éclaire ses œuvres, dans l'expression d'une distinction plus qu'humaine que possèdent ses personnages. Mais généralement dans ses conceptions religieuses on sent une profonde langueur douloureuse. Il semblerait que le sceau de son destin pose son empreinte

sur les produits de son âme. Raphaël, s'il est plus divin, est peut-être moins suave, et Poussin est plus philosophe parce que son talent est le fruit d'une étude consciencieuse. La philosophie chez Poussin n'est pas cette science, triste messagère de l'incrédulité, et qui s'en va courir le monde en trébuchant à chaque pas sur les autels qu'elle voudrait renverser : c'est un culte adressé aux nobles mouvements, c'est un enseignement écrit avec les couleurs de la palette et celles non moins puissantes d'un cœur plein de droiture.

Poussin à cet égard est à la hauteur des beaux maîtres italiens, et son admiration pour le Dominiquin, qu'il égale certainement, est une consécration de plus pour le mérite de tous deux.

Lebrun, Mignard, Dufresnoy et autres appartiennent aussi à la France, mais ils n'héritèrent que faiblement des grands exemples des deux gloires de l'école.

Maintenant, franchissant sur l'aile du Temps les années et les événements qu'elles semèrent dans leur course, nous arriverons presque à nos jours ; un homme tout d'abord se placera devant nous, c'est Greuze.

Greuze est tout à la fois le plus naïf et le plus magnifique historien des vertus domestiques. Faire l'éducation de la famille, n'est-ce pas travailler à l'avenir des nations ! Dans cette voie si méritante, mais peut-être si difficile, car il faut souvent que le *bien* et le *beau* revêtent une grandeur d'autant plus réelle qu'elle se montrera sous l'humble voile de la simplicité ; dans cette voie Greuze est sans émule. Toute la vie, ce don du Seigneur et qu'il nous abandonne comme un bien précieux que nous devons conserver intact de souillure, toute la vie dans les œuvres de Greuze s'agite sous l'emblème de saisissantes personnifications.

Il sait, dans la Malédiction paternelle, faire saigner le cœur par le spectacle émouvant de tant d'affligeantes discordes ! Et si dans le Père mourant, bien triste mais bien inévitable suite de la malédiction, il nous arrache des larmes brûlantes, c'est qu'il sait encore qu'abondante semence, elles germeront en bonnes intentions.

S'il a des pages pour les deuils de l'âme, il en a aussi pour ses beaux dévouements. Le Père paralytique au milieu de sa nombreuse famille, si attentive, si heureuse et si empressée dans les soins qu'elle donne, qu'elle prodigue à ce beau vieillard, immobile sous les étreintes du mal, mais si vivant dans le cœur de ses enfants, le Père paralytique vient, comme une douce consolation, effacer l'émotion poignante qu'avait fait naître la Malédiction.

Greuze comme les Flamands puise ses inspirations dans la vie privée ; mais pour lui elle devient un sanctuaire, tandis que pour eux, par un excès de trop facile joyeuseté, elle ressemble parfois au débraillé d'une débauche. Supérieur aux Flamands, il égale en sentiment les Italiens, et a peut-être sur ces derniers l'avantage d'être toujours au niveau de toutes les intelligences.

Au moment où mourait Greuze, l'art, sans cependant s'écarter de sa mission de préceptes nobles et utiles, subissait sous l'influence de David une nouvelle transformation.

L'empire régnait, et sous ses lois, la France, nouvelle Rome envahissante, promenait chez les peuples l'aigle de ses régions. La vertu civique, cette belle déesse gardienne courageuse de l'honneur des nations, soufflait aux hommes d'élite dans tous les genres les inspirations de son ardeur. C'est alors que le même sentiment, l'amour de la patrie, qui quelques années auparavant avait enfanté le Serment des Horaces, créa encore la Distribution des Aigles et Léonidas aux Thermopyles.

Dans toutes ces compositions et dans beaucoup d'autres, David rivalise avec ce que l'antique nous offre de plus beau. Du reste David ne suivit point seul la route des magiques enseignements : Gérard, Gros, Girodet, Lethiers et bien d'autres encore continuèrent la chaîne souvent brisée, mais jamais perdue, des grandes traditions, filles immortelles du *bien* et du *beau* dans l'art.

LOUIS DESOUCHES.

THÉATRES. — Nous n'avons, en vérité, rien de bien nouveau à vous apprendre ; si nous pouvions du moins nous écrier : Point de nouvelles, bonnes nouvelles — mais hélas ! — Le beau temps fait le désespoir du caissier, le soleil est son ennemi mortel et l'éclat du théâtre ainsi que celui de l'atmosphère, se résument en ce peu de mots : fortes chaleurs, faibles recettes. Depuis un mois la foule s'est retirée du monde et des spectacles pour chercher à la campagne et dans les soirées d'été la fraîcheur que la ville et le soleil lui refusent pendant le jour ; le répertoire suit le public et court à la débandade ; les indispositions, les courses à l'allée Verte, les enrouements (au mois de juin) et les promenades à Boitsfort paralysent de temps en temps le zèle de nos artistes lyriques. Plus de spectacles, partant plus de critique — loisirs heureux que nous ont faits les rhumes et les goûts pastoraux de nos premiers sujets.

Et pendant ce temps Boulo et Barielle, debout sur la brèche, attaquent pièce à pièce le répertoire de leurs devanciers et entament même assez heureusement celui de leurs maitres et seigneurs, MM. les chefs d'emploi. Que Laborde et Zelger y prennent garde, le public est inconstant comme la fortune, les audacieux lui plaisent et quelques tentatives couronnées d'un plein succès finissent par mettre en faveur le nouveau venu qui voit sa vogue s'accroître encore par l'oubli dans lequel retombe l'ancien favori. Boulo et Barielle ont été vigoureusement applaudis dans la *Dame Blanche* et dans la *Fille du Régiment*, deux charmantes reprises dont l'ensemble a été des plus satisfaisants et qui sans nul doute resteront fructueusement au répertoire. *Robert le Diable* nous a montré Boulo sous l'habit du paysan normand, et Barielle, par indisposition de M. Zelger, a revêtu la tunique sombre du chevalier Bertram ; le public enchanté de sa voix énergique et sonore, de son jeu intelligent et dramatique, l'a adopté avec acclamations et se montrera, nous devons le dire, peu disposé à laisser reprendre ce rôle par le titulaire qui ne l'a jamais chanté que mollement et sourdement. A ce propos nous demanderons ce que devient le *Philtre* ? il circule sur cet opéra certaines petites historiettes qui tendraient à prouver que l'amour-propre se niche parfois d'une manière bien étrange et bien ridicule. Massol commence ses débuts par le rôle d'Ashton de *Lucie* et celui de Telasco de *Fernand Cortez* ; de plus, nous pouvons vous apprendre que la comédie, en sage et honnête fille, continue à ne pas faire parler d'elle et attend pour s'essayer au feu de la rampe la fin des jours caniculaires ; à Davelouis succède M. Brésil ; à Geniès, M. Quélus ; à Mme Varlet, Mlle Georgina ; à Mlle Leroux, Mlle Irma ; à Mlle Moulinier, Mme Lethelleur ; encore des débuts ! Que la paix soit avec nous.

Quant au vaudeville il s'est endormi pendant les enchantements de Robert Houdin et s'est réveillé pour nous envoyer deux vaudevilles d'été qui ont vécu ce que vivent les roses ; vous voyez bien que nous n'avions rien à vous dire si ce n'est qu'il n'y a rien eu de nouveau sous le soleil ardent de juin ni sous le lustre flamboyant du théâtre de la Monnaie.

J.

Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE. — *Beaux-Arts.* — Un arrêté royal accorde aux Académies et écoles de dessin ci-après désignés, pendant l'année scolaire 1845-1846 :

1° A l'Académie de Mons, douze médailles en argent dont six grandes et six petites ; 2° à l'Académie de Tournay, douze médailles en

argent dont six grandes et six petites; 3° à l'Académie d'Ath, dix médailles en argent dont deux grandes et huit petites; 4° à l'école de dessin de Charleroy, cinq médailles en argent dont deux grandes et trois petites; 5° à l'école de dessin de Lessines, trois médailles en argent dont une grande et deux petites.

—

Jeudi dernier s'est terminée la vente du riche mobilier et de la collection de tableaux, d'objets d'art et d'antiquités provenant de lord Wellesley, comte Mornington, à Ixelles, près de Bruxelles.

Voici à quels prix les tableaux ont été adjugés :

Une marine de Bakhuyzen.	4,850 f.
Une Halte de Berghem (Nicolas).	6,550 »
Un Intérieur de Hoog (Picter).	3,200 »
Une partie de musique de Demoore (Karel).	2,700 »
Un Manége de Dujardin (Karel).	12,300 »
Un paysage de Hobbema (Minderhout).	20,600 »
Le Satyre et le Paysan de Jordaens (Jacques).	1,400 »
Le Concert champêtre et la Balançoire de Pater (deux tableaux).	13,600 »
Un Portrait de Tamerlan, par Rubens.	3,000 »
Un Paysage de Ruysdael (Jacques).	2,906 »
Le Concert, de Jean Steen.	3,600 »
Un Partie de musique, du même.	3,800 »
Un Garde-manger, de Sneyders.	1,400 »
L'Intérieur d'un corps de garde, de Teniers (David).	3,000 »
Un Intérieur, du même.	2,000 »
Un Miracle, du même.	1,700 »
Un Marine de Van der Neer (Arthur).	3,500 »
Une Cérès de Van der Werf (Adrien).	1,050 »
Un Portrait de Van Dyck.	1,500 »
La Calvaire de Wouwermans (Philippe).	6,500 »
Un Paysage de Wynants (Jean).	5,500 »
Un Paysage du même.	6,100 »

M. Leroy, M. Adam, M. Burthon, M. Tarlier, M. Habels, M. Patureau, sont au nombre des acheteurs de ces tableaux.

M. Patureau, de Paris, a acheté les deux Pater moyennant 13,500 fr M. Adams s'est rendu l'acquéreur du paysage d'Hobbema moyennant 20,600 fr. M. Warnick, de Paris, du Manége de Dujardin, moyennant 12,300.

—

La capitale de la Belgique possédait déjà la plupart des grandes collections scientifiques et artistiques qui aujourd'hui sont reconnues indispensables dans tout état civilisé : une magnifique bibliothèque d'imprimés et de manuscrits, un musée des beaux-arts et un musée d'arts et métiers; mais il lui manquait un musée d'antiquités nationales (car le cabinet actuel d'anciennes armures ne mérite aucunement cette qualification). Cette lacune sera bientôt comblée. Dans la séance générale de l'Académie royale des sciences, lettres et beaux-arts, qui s'est tenue le 14 du mois de mai, M. Quetelet a donné lecture d'une lettre par laquelle M. le ministre de l'intérieur déclare adhérer à la proposition qui lui avait été faite à ce sujet par l'Académie.

Si nous sommes bien informés, la première idée de ce projet vient de M. le secrétaire perpétuel lui-même, dont le zèle infatigable tend sans cesse à relever l'éclat du premier corps savant de la Belgique.

D'après le plan de M. Quetelet, le musée offrira la réunion de tous les objets qui sont de nature à donner une notion exacte de la vie privée et de l'histoire domestique des Belges, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Ces objets seront classés par époques historiques dans l'ordre suivant :

1° L'époque celto-germanique; 2° l'époque romaine; 3° l'époque franque et carlovingienne; 4° l'époque féodale du 10e au XVe siècle, 5° l'époque bourguignone; 6° l'époque austro-espagnole; 7° l'époque autrichienne. Comme les antiquités belges antérieures au XIVe siècle sont rares, on devra recueillir avec soin toutes celles qui remontent à ces temps reculés et que l'on pourrait se procurer, soit par des fouilles soit de toute autre manière; mais pour les temps moins anciens, on sera plus sévère dans le choix des objets, et l'on n'admettra, de préférence, que les meubles, les armures, les costumes, etc., qui y rattachent.

Le conservateur du musée sera chargé de dresser un inventaire raisonné du dépôt confié à ses soins, et qui indiquera la provenance et la destination de chaque objet. Cet inventaire, imprimé aux frais du gouvernement, mettra le public à même d'apprécier toute l'importance et l'utilité d'un établissement dont la simple vue sera, en quelque sorte, pour lui, un cours complet de l'*histoire intérieure* de la Belgique.

L'étude de cette partie de notre histoire, trop négligée jusqu'ici, est pourtant de la plus grande nécessité pour l'intelligence des événements publics qui constituent l'*histoire extérieure*, laquelle, isolée de la première, n'est pour ainsi dire qu'un drame représenté sur un théâtre sans décors ni costumes. Il n'est pas douteux non plus que par la création d'un musée d'antiquités nationales on n'inspire au public le goût de l'archéologie et que le peuple n'apprenne à attacher plus de prix qu'il ne l'a fait jusqu'ici aux monuments anciens que dans son ignorance il dédaigne et ne voue que trop souvent à l'abandon et à la destruction.

L'inauguration du nouveau musée aura lieu, assure-t-on, dès que le local qu'on lui prépare à la porte de Hal sera achevé, ce qui, sans doute, ne tardera pas; car les travaux entrepris à cette fin sont en voie d'exécution depuis plusieurs années, et la chambre vient encore de voter une somme de 8,000 fr. pour leur achèvement. Une somme de 10,000 fr. figure annuellement au budget pour achat d'objets destinés à l'accroissement du musée d'antiquités. Cet argent employé avec économie et avec intelligence suffirait, à notre avis, pour rendre en peu d'années ce musée digne de sa destination et en faire un des plus beaux établissements de cette espèce existants en Europe.

—

Le comte Raczinski, auteur d'une *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, que l'on consulte avec fruit, vient de publier un nouvel ouvrage intitulé : *Les arts en Portugal*. On trouve dans ce livre, qui se compose de lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin, des renseignements intéressants sur la peinture, la statuaire et l'architecture en Portugal, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Au nombre des documents les plus curieux qu'il contient sont les traductions de deux traités écrits en 1571, par un architecte enlumineur nommé François de Hollande dont les manuscrits font partie de la Bibliothèque de Jésus à Lisbonne. Le premier est un traité de la peinture ancienne, en forme de dialogue. A la fin de ce manuscrit, et sans rapport avec lui, se trouve une liste des artistes les plus célèbres du temps de François de Hollande et dressée par lui dans l'ordre du mérite où il croit devoir les placer. Sur cette liste, Raphaël ne vient qu'en troisième ligne; il est précédé de Michel-Ange et de Léonard de Vinci. Quentin Metzys y figure à la quinzième place : « Quentin Messis, parmi les Flamands pour peindre ou dessiner avec netteté. » Telle est la note dans laquelle son mérite est signalé. Dans la catégorie des enlumineurs, nous voyons que : « Maître Simon, parmi les Flamands, fut le plus gracieux coloriste et celui qui fit le mieux les arbres et les lointains. » François de Hollande termine par quelques proverbes relatifs à son art. Dans le nombre on remarque celui-ci qui ne manque pas d'originalité :

« Les rois peuvent faire des nobles et des grands; mais Dieu seul peut faire un peintre excellent. »

Le second manuscrit de François de Hollande traite de l'importance qu'il faut accorder à la peinture, de la considération dont on doit entourer ceux qui cultivent cet art et de l'utilité de sa pratique dans toutes les conditions de la vie. Le chapitre intitulé : *Comment le roi doit posséder la science du dessin pour les ornements de sa royale personne*, est plein de choses naïves et singulières. L'auteur y dit qu'un roi doit savoir dessiner pour apprendre à connaître par la physionomie le caractère des hommes qu'il emploie à son service. Par ce moyen, il pourra distinguer dans son conseil, d'après leur visage, ceux dont il fera un vice-roi des Indes, un ambassadeur, un gouverneur en Afrique, etc. Il évitera aussi de prendre pour capitaine ceux qui ne seraient propres qu'à faire des écuyers. Un roi doit aussi savoir le dessin pour se vêtir avec la dignité requise par les circonstances, et aussi pour que tous les siens soient convenablement habillés car : « il ne faut pas leur permettre de changer sottement de costume, passant d'une extrême longueur à l'exagération contraire et *vice-versâ*. » Aucun autre que François de Hollande n'a pensé sans doute à faire, et pour de pareils motifs, de la science du dessin une des obligations de l'éducation des princes appelés à régner.

On rencontre à chaque pas, en Portugal, des tableaux attribués à un peintre nommé Gran-Vasco. Tous les tableaux du seizième siècle qui ne portent ni signature ni monogramme, sont de Gran-Vasco ou

de son école, au dire de leurs possesseurs. L'un des premiers soins du comte Raczinski fut de rassembler des documents sur la vie et sur les travaux de ce fécond artiste, dont la gloire, toute locale, n'a point passé les frontières du Portugal. Toutes les recherches auxquelles s'est livré le consciencieux écrivain sont demeurées sans résultat. Il en est actuellement à se demander s'il y a bien réellement eu un Gran-Vasco ou si c'est un personnage imaginaire. Ainsi que le fait observer M. Raczinski, il existait à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle des ateliers de *faux* diplomatiques d'où sortaient des titres fictifs de toute nature. La plus curieuse de ces pièces controuvées est celle qui procura aux Cortès de Lamégo une fausse existence de plus de deux siècles. Puisqu'il s'était trouvé des hommes assez habiles pour fabriquer et pour faire accepter une charte qui a été pendant deux cents ans la base fondamentale de l'ordre social en Portugal, il peut s'en être rencontré qui aient voulu doter, de leur autorité privée, leur pays d'un grand peintre. Le comte Raczinski ne nie pas positivement l'existence de Gran-Vasco; mais il ne la voit attestée par aucune preuve suffisante. Ce qu'il peut affirmer, c'est que la plupart des tableaux qu'on lui attribue sont de mains différentes. « Le Portugal, dit M. Raczinski, possédait au temps d'Emmanuel, et plus encore au temps de Jean III, un bon nombre de peintres nationaux et étrangers. A cette même époque, on a fait venir beaucoup de tableaux d'autres pays, *surtout de Flandres;* cependant tous ces tableaux, ou presque tous, sont confondus sous une même dénomination, celle de Gran-Vasco et de son école. » Il faut avouer que l'idée, l'invention d'un peintre idéal est fort originale et qu'on est porté à excuser de semblables supercheries historiques en faveur de ce qu'elles ont d'ingénieux.

M. Raczinski donne, dans son livre, des renseignements curieux sur des artistes plus réels que Gran-Vasco et décrit les objets d'art qu'il a vus en Portugal, non-seulement dans les musées publics, mais aussi dans les collections particulières. On y remarquer l'indication d'un certain nombre de tableaux de maîtres flamands.

Il existe à Lisbonne une Académie des beaux-arts qui coûte à l'État 150 mille francs. Cinquante-cinq personnes y sont employées comme professeurs, répétiteurs et surveillants des études; le nombre des élèves qui suivent les différents cours est d'environ 500. On y enseigne le dessin, la peinture, l'architecture, la sculpture et la gravure. Cependant, il ne paraît pas que les sacrifices faits pour son entretien aient produit un seul artiste d'un vrai mérite.

—

Malines. — La Société d'Horticulture de Malines se propose de faire un appel de toutes les sociétés de botanique et d'horticulture du royaume, pour élever un monument au savant Dodonæus. M. le sculpteur Tuerlinckx a été chargé d'exécuter le modèle de la statue qui sera érigée en l'honneur de ce savant.

—

Gand. — Une société des régates gantoises vient de se former et va célébrer son inauguration pendant la fête communale de Gand, par un concours de vitesse entre les embarcations à rames.

Des prix seront distribués; tout promet que cette fête, organisée par les personnes les plus honorables de la ville de Gand, procurera des plaisirs nouveaux et attirera dans cette ville les nombreux amateurs de toutes les villes maritimes du royaume.

—

Bruges. — La Belgique est en fête, à Bruxelles, à Liége; et voici qu'à Bruges le moment des fêtes de l'inauguration de la statue de Simon Stevin approche.

Les préparatifs avancement rapidement. Déjà la plupart des artistes ont terminé les statues et les bustes dont ils s'étaient chargés.

Sur la Grand'Place, il y aura huit statues qui, avec leurs piédestaux, auront cinq mètres et demi de hauteur.

Il y aura entre autres un groupe colossal exécuté par M. De Cloedt, et représentant Breydel et de Coninck. Ce groupe sera placé devant le beffroi.

Un autre morceau capital est le groupe des deux Van Eyck et de leur sœur Marguerite.—Ce groupe est dû au jeune Cierkens, qui, dans la statue de Van Oost le vieux, a déployé un talent remarquable.

—

Exposition au profit des pauvres — S. M. la Reine ayant pris connaissance de la requête que la commission lui a adressée, tendant à engager sa Majesté à vouloir bien encourager l'exposition qui s'ouvrira le 27 juillet prochain, le secrétaire des commandements de la Reine vient de faire savoir, que Sa Majesté a très-favorablement accueilli la demande et qu'elle participera par un don à l'œuvre charitable.

La commission vient aussi de recevoir de M. le ministre de l'intérieur, une collection de 30 ouvrages, traitant d'histoire et de littérature et quatre belles lithographies : Le portrait du Roi, les Belges illustres, Notre-Dame des affligés et l'Invention de la Croix.

En présence de résultats aussi favorables il est à espérer que les habitants de la ville contribueront indistinctement à l'œuvre philanthropique en proportion de leurs ressources, tous s'imposeront un léger sacrifice et montreront, comme nous l'avons déjà dit, aux nombreux étrangers qui assisteront aux fêtes inaugurales de Simon-Stévin, que la ville de Bruges ne fait jamais défaut lorsqu'il s'agit de faire une bonne action.

—

Tongres. — On écrit de Tongres : La ville de Tongres, où l'on compte tant de beaux monuments de l'époque romaine et du moyen-âge, attire maintenant l'attention des artistes sur sa belle cathédrale du style gothique le plus pur. Le gouvernement a voté les sommes nécessaires à la réparation de cet édifice. Cependant des monuments non moins remarquables que possède l'antique cité de la Gaulo-Belgique réclament le même respect. Sans nous arrêter à la porte de Visé, dite la porte des Maures, monument du XIVe siècle qui sera conservé au pays, nous voudrions intéresser les archéologues à l'église du Béguinage, dédiée à Sainte-Catherine, construite dans un style transitoire, qui est représenté par le mélange du plein-cintre et de l'ogive. Ce style, si rare en Belgique, fixera sans doute l'attention des artistes et sera apprécié à sa juste valeur.

—

Liége. — L'exposition de tableaux ouverte à l'ancien local du gouvernement provincial à Liége attire de nombreux visiteurs. Afin de satisfaire la curiosité publique excitée par une exposition où toutes les écoles et tous les grands maîtres sont représentés, la commission a fait quelques changements aux heures d'ouverture : ainsi, dans l'après-dînée, les salons restent ouverts depuis trois jusqu'à sept.

—

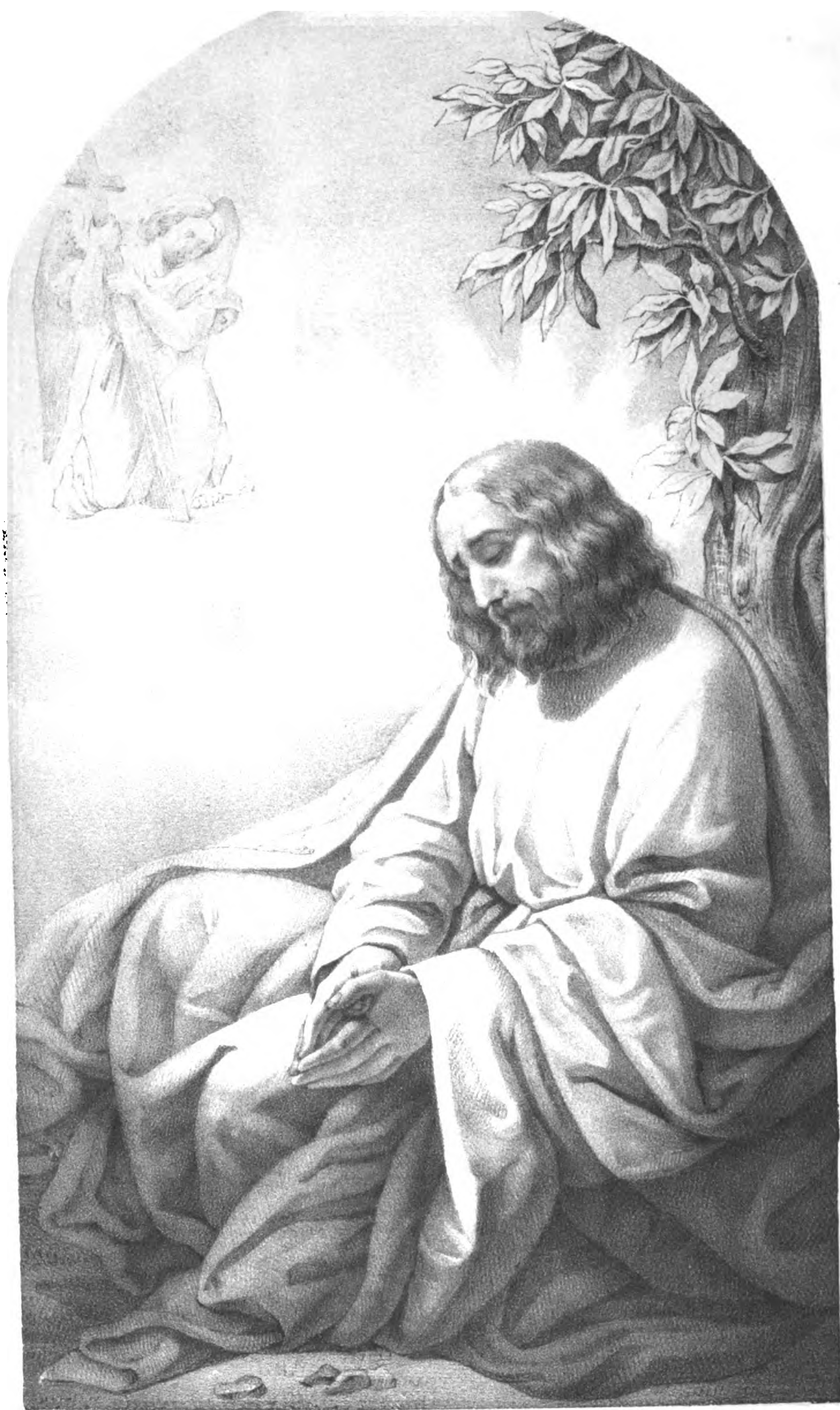
France. — M. le ministre de la justice et des cultes vient d'adresser aux préfets la circulaire suivante qui fait honneur à sa sollicitude pour les monuments et les édifices publics. Il est à présumer qu'une recommandation semblable mettra un terme au vandalisme des restaurateurs et décorateurs de l'époque.

« La plupart de nos églises ont un caractère monumental plus « ou moins remarquable. Souvent les réparations qu'on a cru néces- « saire de leur faire subir ont été dirigées avec une telle ignorance, « ou tout au moins avec une insouciance si étrange, qu'elles n'ont « produit que d'affligeantes mutilations. Je vous invite, messieurs, à « porter vos soins sur ce point important. Faites tous vos efforts pour « qu'il ne soit fait aucun changement au genre de construction de « vos églises, ni aucune dégradation aux sculptures, soit par le badi- « geon, soit par toute autre réparation mal conçue. Si vos exhorta- « tions étaient mal accueillies, ce que je ne puis supposer, vous au- « riez à m'en avertir sur-le-champ, afin que je fasse examiner la « nature des travaux et que je donne l'ordre de les arrêter, si la né- « cessité en était démontrée. »

—

Angleterre.—D'après les renseignements officiels, communiqués à la chambre des communes par les préposés du *British Museum*, il résulte que les revenus de ce célèbre établissement de Londres, se sont élevés en 1845 à la somme de 46,968 l. st. (1,174,200 francs.) Quant aux dépenses, elles se montaient en 1844 à 43,821 l. st. (1,095,525 fr.), dont 18,797 l. pour le personnel, 1,879 l. pour matériel, et 12,495 l. pour acquisitions. La bibliothèque du *British Museum* contient 300,000 volumes, et en comptant chaque petite brochure, environ 500,000 ouvrages. L'allocation du parlement pour la bibliothèque s'élèvera cette année à 10,000 l. pour remplir quelques lacunes importantes, signalées par l'administration, 5,000 l. pour l'achat de nouveaux livres, et 2,500 l. pour frais et reliure, en tout à 17,500 l. L'allocation annuelle n'était, avant 1839, que de 1,000 l, et de 1833 à 1842, de 2,600 l.

Le portrait joint à cette feuille est celui de Sturm dont nous avons donné plus haut la biographie.



LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.

EXPOSITION DE BRUGES

EN 1846.

En attendant qu'il nous soit permis d'examiner en détail les œuvres des artistes contemporains qui ont exposé cette année, nous jetterons un coup d'œil sur le salon qui vient d'être ouvert sans éclat ni cérémonie.

Il suffit, disons-nous, d'un coup d'œil pour pouvoir dire que l'exposition n'est guère brillante, ni par le nombre des tableaux, ni par le mérite des artistes qui ont exposé. Jusqu'ici nous ne voyons figurer sur le catalogue aucun nom de nos grands maîtres belges; et les artistes étrangers y brillent également par une absence complète. Pour ce qui regarde la quantité, nous voyons aussi par ce catalogue publié, que le salon ne contient pas plus de cent tableaux.

Ce qui est cause surtout de cette insignifiance, c'est le peu de publicité qu'on a donné à l'exposition. Et pour preuve de ce que nous avançons, nous dirons que l'affiche monstre qui annonce les fêtes données à l'occasion de l'inauguration de la statue de Simon Stevin ne dit pas un mot de l'exposition. En outre, a-t-on fait des démarches et des démarches personnelles auprès des artistes? Nous avons lieu d'en douter, d'autant plus que nous avons rencontré dernièrement des artistes belges à Paris qui ignoraient totalement qu'on était sur le point d'ouvrir une exposition à Bruges.

Mais, revenons au salon : Nous y rencontrons à peine deux ou trois grands tableaux d'histoire, pas un seul sujet religieux traité largement. Les tableaux de genre, à l'exception d'un bien petit nombre, sont de tristes sujets. — Des portraits, point.

Par contre, le salon contient quelques jolis paysages; un hiver magnifique et des intérieurs d'église qui ne laissent rien à désirer. La vue aime à se reposer sur ces toiles qui dénotent un véritable progrès de la part de quelques-uns de nos jeunes artistes. C'est le revers de la médaille.

On nous assure qu'on attend encore quelques tableaux de mérite qui contribueront à relever le salon d'exposition. M. Van Hollebeke et M. Wallays en exposeront aussi chacun un.

La partie du salon réservée à la sculpture présente de l'attrait. Parmi les objets exposés nous remarquons un *Saint Jean* de M. *Geerts,* de Louvain, qui est admirablement traité. M. Van Ham et M. le chanoine, Andries protecteurs éclairés de quelques artistes de mérite et qui possèdent des objets d'art précieux, ont fourni au salon de jolis bustes de M. *Tuerlinckx,* de Malines. On voit également au salon un très-beau banc de communion commandé par M. le président de l'académie de Bruges.

Ce qui nous rend peut-être un peu sévères à l'égard de l'exposition des jeunes artistes contemporains, c'est la vue de ces toiles admirables de dessin et de coloris, ces chefs-d'œuvre de composition de deux de nos artistes célèbres, les Van Oost. Ces tableaux font l'admiration de tous ceux qui les ont vus jusqu'ici, et nous pouvons dire, sans crainte d'être démentis, que les œuvres de nos compatriotes ne le cèdent, sous aucun rapport, aux meilleures toiles de l'école italienne.

Nous pouvons dire aussi, dès à présent, que l'exposition des œuvres des Van Oost attirera infailliblement une foule immense d'étrangers. Tous les artistes, tous les amateurs, n'importe de quel pays, viendront voir cette belle collection de chefs-d'œuvre, et examiner à loisir ces productions d'un talent supérieur.

Grâce donc à l'heureuse inspiration de M. Devaux, deux modestes Brugeois, dont les mérites étaient peu connus, seront comptés dorénavant au nombre des plus grands peintres et leurs œuvres appréciées comme elles le méritent.

Il ne nous reste plus qu'un vœu à former, c'est que la régence donne à l'exposition des Van Oost toute la publicité possible...

NOTICE DES OUVRAGES DE VAN OOST, EXPOSÉS A BRUGES.

ÉGLISE DE SAINTE-ANNE, A BRUGES.

1. L'Éducation de la Vierge.

ÉGLISE DU BÉGUINAGE, A BRUGES.

2. Sainte Hélène en méditation devant la Croix.
3. Saint Joseph et l'Enfant Jésus.

M. BUFFA, A BRUGES.

4. Triomphe du jeune David après sa victoire remportée sur Goliath.

VILLE DE BRUGES.

5. Saint Martin coupant le pan de son manteau pour couvrir un pauvre.

ÉGLISE CATHÉDRALE A BRUGES.

6. Jésus-Christ triomphant de la mort et du temps.
7. Le Martyre de sainte Godelieve; un ange descendu du ciel lui porte la palme du martyre.
8. Vision de saint François.

(Ce saint priant pour les pécheurs obtient de Dieu une indulgence. Le Pape ne voulant pas la confirmer, Jésus-Christ et sa mère apparaissent une seconde fois à saint François et lui indiquent le jour et la manière dont l'indulgence pourra être gagnée.)

9. Jésus quittant sa Mère pour se rendre à sa Passion.
10. Jésus montrant à sa Mère les instruments de sa Passion.
11. La Fuite en Égypte.

(Quand ils furent partis, un ange du Seigneur apparut en songe à Joseph, disant : Lève-toi, prends l'enfant et sa mère et fuis en Égypte, et reste là jusqu'à ce que je t'avertisse. Car Hérode cherchera l'enfant pour le perdre.

Celui-ci, se levant, prit l'enfant et sa mère et s'en alla de nuit en Égypte.)

(Évang. saint Matth., chap. II, v. 13 et 14.)

12. L'Esprit Saint descendant sur les Apôtres réunis au Cénacle.

(Van Oost peignit ce grand morceau en 1658, à l'occasion de la profession que fit sa fille, à l'abbaye des religieuses de Sainte-Trude; il fut placé au fond du chœur et représente un beau portique à l'entrée d'un temple. L'entablement est soutenu par quatre colonnes de marbre blanc, le reste de l'architecture est de marbre blanc et noir, avec des ornements d'or. Les profils et les formes de cette architecture sont admirables. L'entrée du temple est masquée par un rideau noir qu'un jeune homme ouvre; ce jeune homme est *le fils de Van Oost.* Ce rideau entr'ouvert fait voir l'intérieur de ce bel édifice, dans lequel les apôtres sont rassemblés. La grande lumière que produisent les rayons du ciel, soutenue par les oppositions des marbres du portique, en rend les effets surprenants. Au bas se trouvent cinq marches pour monter, sur lesquelles on voit quatre apôtres qui sont surpris de ce qui se passe en dedans. Un d'eux monte les marches avec précipitation et se soutient à la première colonne. Sur les marches le peintre a cherché à interrompre les formes froides et régulières; ici c'est un livre entr'ouvert, là ce sont des manuscrits. Ce morceau trompe tous les jours les artistes mêmes. *Van Oost* s'est peint sous la forme d'un des apôtres qui sont sur le pas de l'entrée *. La perspective y est aussi bien observée que l'harmonie de la couleur.)

13. Saint Pierre.
14. Saint Jean.

ÉGLISE DES CARMES DÉCHAUSSÉS, A BRUGES.

15. L'Enfant Jésus dans la crèche.

ÉGLISE DES CAPUCINS, A BRUGES.

16. Sainte Famille.
17. Adoration des Bergers.

Mlles CHANTRELL, A BRUGES.

18. La Vierge et l'Enfant Jésus.

* Notre habile sculpteur M. P. De Vlamynck vient de copier ce portrait et l'a reproduit par la lithographie.

M. W. CHANTRELL, A BRUGES.

29. La Vierge et l'Enfant Jésus.

M. LE CHEVALIER DESCHIETERE DE LOPHEM, A BRUGES.

20. Portrait.
21. Portrait.

M. LE BARON DE SERRET-VAN CALOEN, A BRUGES.

22. Portrait.
23. Pièce de famille.

M. DEVAUX-CHANTRELL, A BRUGES.

24. Portrait.

M. C. DE VOS, A BRUGES.

25. Ecce Homo.

Mme Ve DUMERY, A BRUGES.

26. Portrait.

ÉGLISE DE SAINT-GILLES, A BRUGES.

27. Le Mystère de la Trinité, représenté dans une Gloire; au bas et au premier plan des enfants; plus loin saint Augustin méditant, sur les bords de la mer.
28. Saint Augustin confondant les hérétiques.

M. A. HERREBAUT, A BRUGES.

29. Un Concert de famille, représentant entre autres figures Van Oost et son fils.
30. La Sainte Vierge, l'Enfant Jésus, entourés d'anges.
31. Portrait.

ÉGLISE DE SAINT-JACQUES, A BRUGES.

32. Une Sainte Famille.
33. La Présentation au Temple.

HOPITAL SAINT-JEAN, A BRUGES.

34. Portrait.
35. Portrait.
36. Saint Augustin aux pieds de la Vierge, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Saint Jean l'Évangéliste se tient debout à côté de la Vierge; deux sœurs hospitalières en grand costume sont placées sur le côté avec leurs patronnes.
37. La Vierge et l'Enfant Jésus.

Van Oost a fait plusieurs fois ce même sujet.

37. Le Philosophe méditant.

Ce tableau forme une des plus belles productions de ce maitre. La pose de la main et la tète du philosophe sont surtout admirables d'expression et de vér.té; on s'aperçoit si bien de l'effet produit sur sa physionomie, par sa profonde méditation sur la vanité des grandeurs humaines! Tout y est représenté avec une fidélité exacte et un fini qui ne laisse rien à désirer.

39. La Vierge Marie tenant l'Enfant Jésus dans ses bras; au bas sont des saints en adoration.
40. Portrait.
41. Portrait.
42. L'Ange gardien tenant d'une main un enfant, et de l'autre montrant le chemin du ciel.
43. Portrait d'un Père récollet.
44. Portrait.
45. La Vierge avec l'Enfant Jésus caressant saint Jean-Baptiste.
46. Portrait.
57. Portrait.
48. Portrait.
49. Descente de la Croix. — Dans le compartiment du milieu se trouve la Mère des douleurs, le Christ mort reposant sur ses genoux, les saintes femmes à ses côtés, la Magdeleine embrassant les pieds du Seigneur, et deux petits anges en pleurs, de chaque côté du Christ. Van Oost, père et fils, y sont figurés, se tenant debout à l'extrémité; ils paraissent contempler et discuter le mérite du tableau. Sur les volets on voit des sœurs hospitalières en grand costume.
50. Sainte Apolline élevée au ciel dans une gloire.

M. J. MAES, A BRUGES.

51. Portrait.

ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A BRUGES.

52. La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Joseph, sainte Catherine, saint Éloi et d'autres saints.

CHAPELLE DE NOTRE DAME-DES-AVEUGLES, A BRUGES.

53. Les pauvres aveugles implorant les secours de la Vierge.

HOPITAL DE LA POTTERIE, A BRUGES.

54. Saint Sébastien.
55. L'Adoration des bergers.

M. PRIGNOT, A BRUGES.

56. Portraits des trois enfants de Van Oost; ils sont représentés dans un atelier entourés de plâtres, de dessins et d'autres objets qui ont rapport à l'art.

SOCIÉTÉ DU TIR A L'ARC DE SAINT-SÉBASTIEN, A BRUGES.

57. Portrait.

CHAPELLE DU SAINT-SANG, A BRUGES.

58. Saint Pierre.
59. La Descente de la croix.

SÉMINAIRE, A BRUGES.

60. Portrait.
61. Portrait.
62. Portrait.

COUVENT DES SOEURS NOIRES, A BRUGES.

63. Saint Pierre pleurant sa faute après avoir renié son divin Maitre.

M. STEYAERT VAN DEN BUSSCHE, A BRUGES.

64. La Vocation de saint Mathieu, apôtre et évangéliste.

Et en passant par là, Jésus vit un homme assis au bureau des impôts, nommé Matthieu. Et il lui dit : Suis-moi. Et celui-ci se leva et le suivit.

(Évang. saint Matth., chap. IX, vers. 9.)

65. Saint Augustin lavant les pieds de Jésus-Christ déguisé en pèlerin.
66. Saint François en extase devant l'Enfant Jésus, entouré de têtes d'anges.
67. Miracle de saint François ressuscitant un mort.

MONSEIGNEUR L'ÉVÊQUE DE BRUGES.

68. Saint Jean, tableau à volets.

M. J. MAES.

69. Une Gloire d'anges.

ÉGLISE DE SAINT-GILLES.

70. Jésus-Christ mort sur les genoux de sa mère.

M. RYELANDT-VAN NAEMEN.

71. Saint Jean-Baptiste.

FRANC DE BRUGES.

72. Les juges du Franc de Bruges, assemblés dans leur salle de délibération, condamnant à mort un criminel.

(Les juges et une partie de l'assemblée sont les portraits de ceux qui étaient en exercice lorsque le tableau fut fait.)

M. VAN CALOEN-DE-CROESER.

73. Portrait.
74. Portrait.

M. VAN HOUTTE.

75. Une partie de musique.

ALBUM DE LA SOCIÉTÉ DU COMMERCE.

La plupart des personnes qui liront ces lignes doivent se ressouvenir de la belle fête de nuit donnée au profit des pauvres, le 19 février 1846, par la Société du Commerce de Bruxelles. Chacun doit se rappeler avec quel luxe et avec quelle élégance avaient été décorés les salons de notre antique hôtel de ville où se pressaient plus de 3,000 invités ; c'était une féerie! Aujourd'hui la *Société du Commerce*, mue par un second sentiment d'humanité et voulant consacrer par un monument durable le souvenir de cette fête philanthropique, a fait faire un album composé de six dessins retraçant tous les détails de cette fête : cet album se vend au profit des pauvres. Déjà *la Société* versé une somme de 25,578 francs pour être partagée par tiers entre les hospices de vieillards de Sainte-Gertrude, des Ursulines et les comités de bienfaisance de la ville. Les deux premiers de ces établissements ont fondé, chacun à perpétuité, la création d'un lit dont la collation appartient à la *Société du Commerce*. Le produit de la vente de cet album sera également destiné à soulager d'autres infortunes.

Dire que ces dessins ont été composés par M. l'architecte Poelaert, ordonnateur de la fête, et qu'ils ont été lithographiés par M. Stroobant, c'est dire assez que c'est non-seulement une œuvre d'art, mais encore un album de luxe appartenant de droit à toutes les bibliothèques et à tous les salons.

On peut se procurer des exemplaires de ce Keepsake au local même de la *Société du Commerce* rue de l'Évêque. Nous ne doutons pas un seul instant que toutes les personnes qui ont assisté à cette fête, ne veuillent en conserver par devers elles le souvenir.

SALON DE NATIONAL-GALLERY

A LONDRES.

Juin 1846.

Si j'ai un peu tardé à vous envoyer, mon cher monsieur, des notes sur le Salon de National-Gallery de cette année, prenez-vous-en, je vous prie, à l'importance de cette exposition. Depuis dix ans il n'y en a pas eu de plus belle, de plus complète. Les vieux maîtres ont fait de leur mieux, les jeunes se sont surpassés. Ceci est fort intéressant pour ceux qui s'occupent des beaux-arts en Angleterre. Il y a une lutte évidente de talents et d'efforts. Nous nous plaisons à l'attribuer aux Sociétés des Arts-Unions et aux encouragements prodigués par le gouvernement et les amateurs. Il n'y a jamais eu en Angleterre un patronage plus large que maintenant. Songez que la seule Société de l'Art-Union de Londres entre dans le Salon avec 10,000 liv. sterl., — 250,000 fr., — en poche. Ajoutez les tableaux commandés et achetés par les amateurs. Pas une œuvre de mérite ne retournera dans l'atelier.

A l'étranger on a une très-singulière idée de l'école anglaise. A plusieurs reprises vous avez tenté de dissiper l'erreur. Je vous en sais gré, en ce qui me concerne. Que serait-ce donc si vous, monsieur, homme intelligent qui ne vous laissez dominer par aucune prévention, vous pouviez venir à Londres juger par vos propres yeux, dans la collection seule de M. Vernon, — je ne parle pas des autres, — ce dont notre école est capable. J'en suis certain, votre ardeur doublerait pour détruire un préjugé semblable à celui auquel je fais allusion.

Une chose qui est tout en faveur de l'artiste anglais, c'est qu'il comprend mieux sa mission, il a plus le sentiment de sa dignité et de l'art que l'artiste français. Je suis fâché de vous le dire, mais mon long séjour en France, mes jours passés en contact continuel avec vos peintres et vos sculpteurs m'ont donné une conviction que vous partagez dans le fond de votre âme, j'en suis intimement persuadé. Si l'artiste anglais travaille pour amasser quelque fortune, il ne fabrique pas pour le commerce. Cette expression doit vous rendre ma pensée. Je parle, bien entendu, des artistes en réputation. Le peintre anglais est essentiellement gentleman. Tous ses actes répondent au caractère attaché à ce titre. Jamais il ne fait pour un marchand un tableau à vil prix. Il ne refuse point de vendre à un marchand, mais son œuvre est aussi bien travaillée, aussi bien soignée que s'il s'agissait d'un duc et pair. Pour l'un et pour l'autre, le prix est le même. L'artiste anglais ne considère nullement le chaland, il ne voit que son œuvre. Il y attache la valeur qu'il l'estime, et il meurt plutôt de faim que de diminuer en aucune manière ses prétentions.

Chez vous, en est-il ainsi? Combien de fois ne m'est-il pas arrivé d'aller chez vos artistes célèbres et d'en sortir mécontent à l'aspect des parts qu'ils faisaient de leurs œuvres, l'une pour les amateurs, l'autre pour le commerce? Vous rappelez-vous toute ma fureur lorsque, après avoir visité l'atelier de l'un de vos plus charmants peintres de genre, M. E. Lep... la phrase suivante : *Ne regardez pas ceci, c'est fait pour les marchands*, me revenait sans cesse à l'esprit. N'est-ce pas honteux pour l'art, encore plus pour le peintre?

Vous me direz : Mais nous n'avons pas d'amateurs assez riches. Je crois que les peintres formeraient les amateurs, s'ils montraient plus de dignité. A voir dans vos ventes publiques le feu qui se met aux enchères quand il s'agit de l'œuvre d'un de vos vieux maîtres, les amateurs ne manquent pas. Seulement les artistes suivent chez vous une fausse route. Pourquoi ont-ils besoin de l'intermédiaire du marchand? Pourquoi vont-ils courir la pratique comme un courtier de magasin? Que vos artistes soient ce que sont les nôtres, et les rôles changeront. Voyez l'exemple de M. Vernon, dont vous avez déjà plusieurs fois parlé. Sa collection vaut au moins 200,000 liv. sterl. — 5,000,000 de francs. — Eh bien! M. Vernon n'a pas voulu acheter un seul tableau à un marchand. Il a fallu qu'il traitât lui-même en personne directement avec les artistes. Je dois dire que M. Vernon et nos autres amateurs ne ressemblent guère aux quelques individus de votre pays qui font collection d'œuvres modernes. Ils gardent ce qu'ils achètent et ne s'amusent pas à trafiquer comme vos messieurs Pe..., Ma..., et consorts, qui, en définitive, ne sont que des brocanteurs spéculant sur les tableaux ainsi que d'autres à la Bourse, et ayant sur le marchand l'avantage de ne pas payer patente. Si des gens aussi riches que ces messieurs se dégradent ainsi, vous conviendrez avec moi que les arts n'ont pas chez vous une perspective des plus brillantes.

Vous êtes un peuple bien singulier. Vous nous accusez sans cesse d'être des marchands. Vous vous piquez d'être la première nation du monde pour les beaux-arts. Vous parlez en grands seigneurs, et vous vous conduisez comme de vrais marchands. Nous, nous parlons en marchands, cela est possible, mais nous agissons en grands seigneurs. Notre aristocratie est plus intelligente, plus libérale que la vôtre. Il est vrai qu'elle a des racines plus profondes dans le sol. Elle ne tremble pas à la plus légère brise populaire. Ses immenses richesses, elle sait qu'il n'y a qu'un moyen de les faire tolérer ; c'est de les répartir également dans les arts, les sciences, les lettres et l'industrie, et elle agit ainsi. Vos parvenus d'hier, vos nobles de 1830, vos hommes du lendemain de la révolution de juillet, ne connaissent qu'un emploi de leurs fonds gagnés dans l'agiotage ; ce sont les bals, les festins, les robes pour leurs femmes, les maîtresses pour eux. Les jouissances matérielles ont plus de prix à leurs yeux que les jouissances intellectuelles; et quand ils ont consacré une partie de leurs revenus à un tel usage, le surplus ils le placent à intérêt, au plus haut taux possible. Vous me l'avez dit cent fois. Je n'invente rien. Et ils croient qu'à la moindre commotion, on leur pardonnera leur égoïsme! Ces gens-là sont bien coupables, mais votre gouvernement l'est plus encore. Vous en êtes à votre ministère Walpole. L'art est pour lui un moyen de corruption ; nos bourgs pourris n'ont rien qui approche du cynisme caché chez vous sous les habits brodés. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas à Londres que l'on verrait deux ouvrages des plus remarquables en vente chez un marchand. — Je veux parler des deux *Faust* de M. Ary Scheffer. — Notre aristocratie se serait disputé l'honneur de les posséder. Ils ne seraient point, à la suite d'un Salon, rentrés dans l'atelier du peintre, encore moins passés dans la boutique d'un brocanteur.

Permettez-moi de vous entretenir d'un triste événement qui vient d'arriver à Londres. Vous pourrez juger par là de la manière toute différente dont votre gouvernement et le nôtre se conduisent envers

les artistes. Ce préambule n'est nullement déplacé en tête d'un article sur le Salon.

Haydon, peintre d'histoire, s'est tué dans son atelier. Le malheureux s'étant manqué avec son pistolet a pris un rasoir et s'en est porté deux coups à la gorge. Sa femme et sa fille étaient dans leur appartement, au-dessous de l'atelier, sans se douter de la moindre chose. M. Coulton, un des amis d'Haydon, le trouva étendu et ne respirant plus. Quelques lettres étaient sur une table; l'une était pour sa femme, il lui demandait pardon du chagrin que cet acte de désespoir allait lui causer; il ordonnait l'emploi d'un mandat de 50 liv. sterl., — 1,250 fr.,—qu'il avait reçus quelques jours avant sur la caisse particulière de sir Robert Peel. Parmi les autres lettres, il y en avait une à l'adresse de Robert Peel. *Deux heures après la réception de cette lettre,* Robert Peel envoyait à la veuve de Haydon, en lui exprimant la part qu'il prenait à une si cruelle calamité pour elle, un *mandat* de 200 liv. sterl., — 5,000 fr., — sur la caisse de gratifications de la reine. L'honorable baronnet ajoutait qu'il pensait qu'on pourvoirait à l'avenir d'une pauvre veuve.

Comment voulez-vous que des artistes ne soient pas attachés à un gouvernement qui, après leur mort, veille avec tant de sollicitude et de promptitude sur leurs enfants? Un sinistre a frappé dernièrement un de vos artistes distingués, M. Sixdeniers; sa veuve est, à ce qu'il paraît, fort malheureuse. Dites-moi, je vous prie, quelle somme votre *Liste civile* et votre ministère de l'intérieur ont-ils envoyée à cette veuve et à sa fille? Rien, cela va sans dire. Que fera-t-on pour elle? Pas davantage. Vous le voyez, ce n'est pas sans raison que j'aime mon gouvernement. Avec lui au moins je suis tranquille sur l'avenir de ma femme et de mon enfant.

Vos artistes, mon cher monsieur, brillent par l'exécution : le nier, autant vaudrait-il soutenir qu'il fait nuit en plein soleil. Il sont supérieurs aux nôtres, sous ce rapport; mais les nôtres l'emportent par l'âme et le sentiment. L'idée commerciale domine trop parmi vos jeunes gens et même aussi parmi vos maîtres. Je n'entends pas dire que ce soit sans exception. Vous avez des hommes qui cultivent les arts avec conscience et avec amour, mais ceux-là restent pauvres; — ils resteront pauvres toute leur vie.

Vous savez avec quelle attention minutieuse pendant mon dernier séjour à Paris aux mois de mars et d'avril, j'ai examiné chaque tableau, chaque aquarelle, chaque pastel, chaque dessin, chaque statue et chaque buste en marbre, en bronze ou en plâtre de votre Salon de 1846. Vous savez que rien n'a échappé à mon coup d'œil investigateur pas plus qu'au vôtre. Vous et moi, nous sommes peut-être les seules personnes qui l'ayons scrupuleusement et sérieusement approfondi. Vous l'avez fait par conscience, par devoir, par goût et j'ai été plus d'une fois à même dans nos excursions au Louvre d'apprécier l'excessive délicatesse de votre rigorisme à cet égard. Moi, une passion que je ne puis dompter m'entraîne vers les beaux-arts. Je deviens cosmopolite du moment où il y a quelque part une exposition. Ce qui m'a fait retourner si inopinément à Londres, c'étaient le Salon des *Artistes Britanniques* et celui de *National-Gallery*. J'aurais été désolé que l'on commençât sans moi. J'ai préféré être à mon poste deux jours avant plutôt que deux heures après l'ouverture. Mes souvenirs de votre Louvre étaient vivaces.

Est-il besoin de vous dire que, dans la crainte de me laisser influencer par une prévention pour mes compatriotes, mon examen eût été ici plus minutieux, plus sévère qu'à Paris. Malgré toute ma sévérité, je ne puis m'empêcher de faire pencher la balance du côté de notre École. Vous me connaissez assez pour croire que je parle en toute sincérité. Si l'École anglaise m'eût paru inférieure à l'École française, je l'aurais dit avec la même franchise. Notre École a plus de pureté dans sa forme, plus de force dans sa théorie. Elle est plus judicieuse dans l'imitation de la nature. La nature est trop secondaire aux yeux de vos artistes. Vous avez de très-habiles peintres. Ils font d'abord des croquis; puis ils exécutent leurs tableaux d'après ces croquis purement et simplement. Est-ce ainsi qu'agissaient les Ostade, les Mieris, les Gérard Dow et tant d'autres dont on paye aujourd'hui les œuvres au poids de l'or? Ce que je dis dans ce moment, notez-le, ne concerne que les tableaux de genre. Quant à la grande peinture, nous avons bien quelques hommes capables de lutter avec vos premiers artistes; mais, ils sont en petit nombre. La peinture d'histoire, il faut l'avouer, n'a pas déployé jusqu'ici parmi nous toute sa puissance. Cela tient-il à ce que nous ne mettons pas de tableaux dans nos églises et dans nos monuments, ou bien à l'abandon dans lequel la peinture avait été laissée pendant tant de temps par le gouvernement anglais? Pour moi, il ne peut y avoir d'hésitation dans la réponse. Les encouragements prodigués depuis quelques années par notre ministère, les concours qu'il a ouverts pour la décoration du Palais du Parlement, ont fait surgir une foule de talents ignorés, et je ne doute nullement que, si le ministère continue de marcher dans une si louable direction, l'École anglaise n'obtienne bientôt dans la peinture d'histoire une supériorité marquée sur les autres Écoles de cette époque, même sur la vôtre : j'en suis fâché pour vous. Cette conviction je la puise dans l'insouciance, dans le dédain de vos hommes d'État pour les beaux-arts, dans l'antipathie de votre ministère pour les idées généreuses.

Avant d'entrer en matière, il m'a semblé nécessaire de présenter les considérations qui précèdent. Ma lettre est destinée à passer sous les yeux de vos lecteurs. Ne fallait-il pas faire connaissance ensemble? Je ne veux pas qu'on me juge sur l'étiquette. Je suis Anglais, mais je suis artiste aussi; et l'art, le monde est sa patrie.

Permettez moi maintenant quelques observations générales sur le Salon de *National-Gallery*. Nous passerons ensuite à l'examen détaillé de chaque œuvre qui en vaudra la peine.

Dans le nombre des tableaux on en remarque plusieurs envoyés par des étrangers occupant un rang éminent dans leurs pays respectifs. Malheurement ces tableaux sont fort mal placés. Je déplore du plus profond de mon cœur ce manque de convenance. Dans chaque pays, on agit d'un façon aussi cavalière; mais parce qu'on fait mal dans une localité, est-ce une raison pour imiter cet exemple? Stanfield était relégué dans votre pitoyable galerie de bois qu'on ne songera à détruire que quand quelque incendie aura dévoré tous les chefs-d'œuvre des vieux maitres. Mme O'Connell n'était pas mieux partagée. Les artistes belges étaient éparpillés dans tous les coins les moins propres à les faire valoir. Le baron Benzon était fort bien placé, dans votre salon carré, mais il le devait à la dimension d'une toile qui aurait occupé un trop vaste espace dans la grande galerie et n'aurait pu parvenir à se loger dans la galerie de bois. M. Heuss a été gâté pour son début, mais il est épaulé pas M. de Metternich, et en bonne conscience on ne pouvait manquer d'égards pour une si formidable recommandation. Du reste ce n'est pas seulement à Londres et à Paris que les choses se passent ainsi. Knight est loin de s'applaudir du cabanon dans lequel on l'avait séquestré à Bruxelles. Mais les causes de ce défaut de politesse proviennent-elles du peu de cas que dans chaque pays on fait des écoles étrangères ou de ce que les artistes n'envoient à l'étranger que leurs œuvres de rebut? — Je me rappelle que ce sujet a été fort bien traité dans votre journal par votre correspondant belge.

L'Académie royale de Londres mérite sans doute le plus grand respect; elle a fait le plus grand bien aux beaux-arts. Mais, comme tout ce qui vieillit, elle reste dans les ornières du passé, elle ne marche pas avec le siècle; en un mot, elle tombe dans la décrépitude. En 1846, elle a les mêmes idées qu'en 1768, oubliant qu'un siècle presque entier s'est écoulé dans l'intervalle : c'est là de l'incurie. Chez elle tout est illusion, tout est impuissance. Elle et riche, pécuniairement parlant, car elle a des revenus considérables; elle n'est pas moins riche, artistiquement parlant, car les premiers artistes de l'Angleterre se trouvent encore dans son sein. Peut-être les jeunes talents, sur lesquels se fonde l'espoir de l'art en Angleterre, et qui, au fur et à mesure que les vieux maitres s'en vont, prennent leur place à l'Académie, opéreront-ils un changement salutaire, une réforme radicale. Cela est à désirer à Londres comme à Paris : car ces deux grandes et pâles figures, qu'on nomme chez vous et chez nous Académie des beaux-arts, ont entre elles un air de famille, qui, pour être ressemblant, n'est pas moins bien souffreteux, bien maladif, et surtout bien vieillot.

Le chiffre des exposants est de 864; ces messieurs ont envoyé 1521 objets d'art, dont 230 sculptures et 200 ouvrages d'architecture.

J. Phillip : *Wallace et ses compagnes.* — L'expression est le but que s'est proposé cet artiste. Il l'atteint, sans négliger les autres qualités qui le distinguent.

J. Chalon : *La naissance du Christ annoncée aux bergers.* — Cet académicien est un de nos célèbres miniaturistes; mais, depuis quelque temps, il lui a pris la fantaisie de faire des tableaux d'histoire, et rien n'est plus ridicule que ces tableaux, je puis vous l'affirmer. Il

ressemble en cela à l'un de nos premiers acteurs comiques, Liston, qui voulait absolument jouer la tragédie avec une figure plus niaise que celle d'Odry, plus excentrique que celle d'Arnal.

D. Roberts, académicien : *Tombeau des Califes dans le désert.* — Roberts se montre fidèle à ses antécédents; il a déployé dans cette œuvre son talent d'habitude, c'est-à-dire un grand talent.

D. Maclise, académicien : *Le Jugement de Dieu.* — Ce sujet est tiré du roman de Walter Scott, *La Jolie fille de Perth.* Il représente le moment où l'on veut faire toucher à Bontron le corps d'Olivier Proudfute. Sans s'être astreint à la lettre du romancier, le peintre a tiré parti de cette scène d'une manière admirable. Elle est grandement conçue, bien exécutée et d'un intérêt saisissant. Je ne connais guère d'artiste en état de produire quelque chose de plus merveilleusement beau. Cet éloge n'est pas exagéré; il n'est que vrai.

C. Stanfield, académicien : *Un vaisseau perdant son beaupré.* — Stanfield est là dans son élément. Une mer orageuse, des navires battus par la tempête, de l'agitation, du mouvemeut, du bruit, voilà ce qu'il lui faut, voilà ce qu'il aime. Le bouleversement de la nature va mieux à son talent que le calme des eaux bleues de la Méditerranée. Le public l'a pensé ainsi, et je suis fortement de l'avis du public.

W. Etty, académicien : *Étude de figure portant des raisins.* — On ne peut voir rien de plus joli, rien de plus gracieux. Quelle charmante gravure cela ferait! vos dames en raffoleraient. La couleur est magnifique. Etty est un des plus grands coloristes de notre époque : eh bien! il s'est surpassé. Il ne s'était pas encore élevé à cette hauteur. J'en suis tout surpris.

H. B.

(*Sera continué au prochain numéro.*)

SUICIDE DU PEINTRE HAYDON.

Bien que nous ayons déjà annoncé le suicide de ce malheureux artiste, nous croyons devoir reproduire sur le même fait les renseignements publiés par l'*Observateur de Londres*, renseignements qui augmenteront l'admiration qu'a excitée la noble conduite de sir Robert Peel, en même temps qu'ils jettent quelque jour sur la condition des artistes en Angleterre.

Sans être un peintre de premier ordre, Haydon se recommandait à plus d'un titre à l'estime de ses compatriotes. Il possédait à fond l'histoire de l'art, en enseignait bien les théories, et avait beaucoup contribué par ses ouvrages à en développer le goût dans son pays. Sobre, laborieux, d'une piété et d'une bonté rares, mais d'un caractère excentrique et taciturne, il ne possédait malheureusement pas cette qualité qui, dans le monde, tient souvent lieu de toutes les autres, — le *savoir-faire.* C'est lui qui, à propos de l'hémicycle peint par Paul Delaroche à l'École des beaux-arts, écrivait, il y a quelques années, à un journal français, cette lettre si pleine d'érudition, et au bas de laquelle il signait : Robert Haydon, peintre d'histoire, *rara avis in Alba* (oiseau rare dans Albion).

On ne saurait, sans la plus profonde émotion, parcourir les pages d'un journal que le pauvre peintre tenait fort regulièrement, et dans lequel il rendait compte, jour par jour, des angoisses qui ont fini par amener sa fatale résolution. C'est une triste histoire qu'il faut lire pour se faire une idée des épreuves cruelles que les artistes n'ont que trop souvent à subir lorsqu'ils redescendent dans le monde réel et se trouvent en butte avec les besoins de la vie. On y trouve des pensées comme celles-ci :

« Avril 4. — Premier jour de mon exposition. Il a plu toute la journée, et personne n'est venu, excepté Jerrold, Bowring, Fox Maule et Hobhouse. Quelle différence! il y a vingt-six ans, la pluie ne les aurait pas empêchés de venir.

Résultat du premier jour de mon exposition en 1820 : 19 l. 16 s. 0 d.	Résultat du premier jour de mon exposition en 1846 : 1 l. 1 s. 6 d.

Je n'ai d'espoir qu'en Dieu.

« Avril 13. — Recettes, 1 l. 3 s. 6 d. On ne pouvait cependant composer une annonce mieux faite que la mienne pour attirer le public, et cependant pas un schelling n'a été ajouté à la recette. — On se pousse, on se bat à la porte. — La foule y est si grande qu'on s'y trouve mal et qu'on crie au secours. — Quant à mes affiches, on les voit, mais on ne les lit pas. — C'est une rage, une folie, dont je n'aurais pas cru les Anglais capables. — Ma position devient très-dangereuse, plus dangereuse que lorsque je commençai à travailler il y a 38 ans. »

En voici une surtout qui navre le cœur :

« Mai 21. — J'ai beaucoup travaillé à mon tableau, et j'ai beaucoup avancé. J'étais cependant très-triste, car je n'ai pu donner aujourd'hui à mon cher enfant l'argent dont il avait besoin pour aller voir ses amis de collége.

« Juin 3. — Je suis allé voir mon ami Kemp, qui m'a avancé quelque argent pour m'aider à sortir de mes difficultés. Lorsque mes tableaux seront finis, la valeur en sera engagée d'avance. — N'importe, finissons-les. »

Et maintenant on voit que la crise approche; les idées du pauvre peintre se troublent.

« Juin 10. — J'ai reçu un *writ* pour la première fois de ma vie. Je suis allé voir mon créancier, brave homme qui m'accordera du temps. Oh! la prison! la misère!

« Juin 14. — O Dieu! permets-moi d'appeler ta bénédiction sur mes œuvres; qu'aucune difficulté ne m'empêche de les terminer. Accorde-moi ton secours divin. Tire de sources invisibles des amis qui puissent me sauver de l'embarras où le manque d'argent va me jeter, moi et ma famille, et fais que je puisse, la semaine prochaine, te remercier de ma délivrance. »

« Juin 16. — Resté assis de deux à cinq heures, à regarder mon tableau comme un idiot, le cerveau oppressé par le chagrin et les regards inquiets de ma pauvre famille, que j'ai été obligé d'informer de ma situation. Nous avons engagé notre argenterie pour nous sauver du besoin en cas d'accident. J'ai écrit à sir Robert Peel, à...., à..... en leur disant que j'avais une forte somme à payer. J'ai offert un de mes tableaux, « le Cabinet du Duc, » à.... *Qui m'a répondu le premier?...* Quoique tourmenté par d'Israéli, quoique écrasé sous le poids des affaires, voici la lettre que sir Robert Peel a trouvé le temps de m'écrire le même jour.

« Whitehall, 16 juin 1846.

« Monsieur,

« Je suis fâché d'apprendre la continuation de vos embarras, et vous envoie, pour les alléger, une somme de cinquante livres que je prends sur un fonds limité que j'ai en ce moment à ma disposition.

« Votre obéissant serviteur, Sir Robert Peel. »

Cette lettre aurait dû donner du courage à Haydon ; mais le coup était porté, car bientôt on trouve cette note :

« Juin 21. — J'ai passé une bien mauvaise nuit, j'ai prié Dieu et me suis relevé fort agité. »

Et le lendemain, jour de son suicide, ces simples mots :

« Que Dieu me pardonne. R. Haydon. »

Et plus bas ce vers de Shakspeare :

Stretch me no longer on this rough world. (*Lear.*)

En apprenant la mort du peintre sir, Robert Peel a immédiatement envoyé 200 livres à sa veuve, puis, quelques jours plus tard, 100 livres sur sa bourse particulière, et l'annonce d'une pension de 50 livres accordée par la Reine. Depuis, dans une réunion qui a eu lieu chez M. Sergeant Talfourd, et à laquelle assistaient, entre autres personnages distingués, lord Morpeth, sir John Cam Hobhouse, le comte d'Orsay, M. W. R. Hamilton, le Dr Bowring, un comité a été formé dans le but d'ouvrir, au profit de la famille du peintre, une souscription à laquelle les personnes présentes ont contribué pour 300 livres. C'est au public, dont l'indifférence est cause de la mort de Haydon, à suivre un si noble exemple.

UN NOUVEAU TABLEAU D'EECKHOUT.

Les amateurs de bonne peinture n'apprendront pas sans intérêt qu'un excellent tableau de M. Eeckhout, ancien directeur de l'Académie royale à La Haye et aujourd'hui domicilié à Malines, se trouve en ce moment chez M. Héris, rue Royale Neuve extérieure. C'est l'histoire tant et si souvent répétée de *Jupiter et Léda;* mais sous le pinceau de M. Eeckhout ce sujet a pris un caractère tellement neuf et tellement piquant, qu'il satisfait au plus haut degré l'œil exercé. Ce tableau partant dans quelques jours pour l'Allemagne, nous engageons MM. les artistes et les amateurs à aller le visiter, car ce sera là encore, une perle enlevée à la couronne artistique du pays.

EMBELLISSEMENTS DE BRUXELLES

RESTAURATIONS, — PROJETS, — CONSTRUCTIONS.

La tour Saint-Michel et les statues de l'hôtel de ville. — La porte de Hal, arrangée par M. Dumont. — L'église Sainte-Gudule. — Les bas-fonds de la rue Royale.

Dès qu'on jette un coup d'œil rétrospectif sur l'histoire des beaux-arts, la supériorité artistique dont notre époque se targue ne saurait être acceptée qu'avec réserve. En effet, l'art qui, sous le rapport plastique, détermine le progrès des autres : l'architecture est aujourd'hui dépourvue de toute force créatrice ; elle vivote de plagiats, en appauvrissant ce qu'elle emprunte. Tout au contraire, aux époques de véritable splendeur les innovations se succèdent; chaque transformation sociale a son corollaire dans le domaine architectonique; le style se modifie selon l'esprit du siècle.

Ainsi, l'architecture romaine, d'abord timidement appropriée au christianisme, produit le style roman, la foi nouvelle en se développant fait épanouir le gothique, et quand les intelligences retournent de nouveau vers l'étude de l'antiquité, tout aussitôt, on retrouve la forme primitive de l'art sous l'ornementation capricieuse de la Renaissance. Rien de pareil de notre temps. Le XIXe siècle n'a point de style, de caractère monumental qui lui soient propres. Ses constructions appartiennent au passé. L'architecte n'est qu'un érudit; inhabile à créer, il imite avec abnégation, il restaure avec patience.

Le respect pour les œuvres du passé, la restauration intelligente de vieux monuments, tels seront vraisemblablement aux yeux de nos arrière-neveux (et au point de vue l'art) nos meilleurs titres de gloire. Mais si, depuis un quart de siècle, la sollicitude a succédé au vandalisme, il est équitable, pour ce progrès, de faire à chacun sa part et c'est aux archéologues qu'il est principalement dû. Les architectes ne sont venus qu'à la suite. En Allemagne les travaux de MM. Boisserée, en France ceux de M. Caumont, en Belgique ceux de MM. Schayes, Dumortier, Le Maistre d'Antaing, Delcourt, Lambin, etc., ont fait revendiquer une glorieuse part d'influence.

Quoique la capitale ait, comparativement à certaines villes de province, peu d'édifices du style ogival, elle en possède cependant trois qui permettent d'examiner cette architecture dans le triple emploi des constructions civiles, militaires et religieuses. Ce sont l'hôtel de ville, — la porte de Hal, — et l'église Sainte-Gudule. — Nous n'avons point à décrire l'hôtel de ville. Chacun connaît cet édifice magistral qui ne permet point l'indifférence, et fait involontairement lever la tête au passant. Il ne s'agit donc ici que de sa restauration. Déjà, sous le précédent gouvernement, la tour Saint-Michel avait été l'objet de quelques travaux. Ceux-ci, bornés à une espèce de replâtrage, furent plus nuisibles qu'utiles. L'urgence d'un travail complet fut reconnue en 1840, et commença cette même année, sous la direction de M. Suys. Depuis, un tiers de la tour a été, non restauré, mais rebâti en reproduisant minutieusement la disposition primitive de chaque détail. Pour ces travaux, conduits avec une remarquable intelligence, on s'est préoccupé non du coût mais de la durée; on a voulu assurer, pour des siècles, la conservation d'un monument national, et les largesses de l'État ont permis de satisfaire à cette pensée. A mesure que les travaux se sont prolongés, l'activité a grandi, et une année suffira maintenant pour compléter le renouvellement de cette flèche, dont l'élan pourrait symboliser, en quelque sorte, le caractère hardi de son *inaugurateur* : Charles-le-Téméraire.

Après l'achèvement de la tour, les travaux s'étendront sur les ailes de l'édifice. Il y aura restauration et complément : la statuaire viendra, de toutes parts, animer la façade et peupler les niches désertes. La maison commune se revêtira alors du caractère expressif de sa destination, car les figures groupées autour d'elle se rattacheront toutes, à différents titres, à l'histoire de la cité. Au grand portail seront placés les patrons de la ville et les figures allégoriques de la *Loi* et de la *Paix*. Au premier étage apparaîtront à gauche : Charles de France, fondateur de Bruxelles, et les comtes de Louvain : Geberge, Lambert I, Henri I, Othon, Lambert II, Henri II et Henri III; tandis qu'à droite se trouveront huit souverains qui ont régné sur la Belgique : Philippe-le-Bon, Charles-le-Téméraire, Marie de Bourgogne, Maximilien d'Autriche, Philippe-le-Bon, Charles-Quint, Marguerite d'Autriche, Philippe II. Enfin, au second étage, se trouveront huit magistrats de Bruxelles : le chevalier Pipenpoy, qui conduisit la bannière de Gaesbeék à la bataille de Woeringen ; — Henri de Withem, seigneur de Beersel, échevin en 1402; — le chevalier Walter Vandernoot ; — le chevalier Nicolas Zwael, seigneur de Ruysbroeck, mort en 1417, après avoir été neuf fois échevin ; — le chevalier Jean de Coudenbergh ; — le chevalier Everard T'Serclaes, libérateur de Bruxelles ; — le chevalier Nicolas de Heetvelde, principateur-administrateur de la ville, sous Marie de Bourgogne ; — l'amman Jean de Locquenghien, qui consacra tous ses soins à la construction du canal de Willebroeck. — Ce vaste travail sculptural, déjà avancé, a été confié à des artistes habiles, et viendra, dans une époque prochaine, augmenter la magnificence pittoresque d'une construction justement qualifiée d'inimitable.

Quoique d'une importance moindre, et sauf sa valeur archéologique, la porte de Hal offre une sorte d'intérêt particulier, qui provient de son existence problématique. Depuis un quart de siècle, sa démolition a toujours semblé prochaine, et en 1835, sous le précédent ministère de M. de Theux, la question de son renversement fut une dernière fois agitée. Aujourd'hui, quelles que puissent être les futures variations politiques, la conservation de la porte de Hal est à l'état de chose jugée; si on la démolit encore, ce n'est plus qu'en détail et conformément aux principes de l'art. Nous voulons dire qu'on la *restaure*. Toutefois, nous ne savons si nous pouvons, sans barbarisme, employer ce mot. *Le comité historique des monuments, en France,* a défini ce que c'est qu'une restauration, et de cette définition, qui a force de loi, il résulte que si, pour restaurer, il ne faut rien omettre, il faut, avec plus de scrupule encore, s'abstenir de rien ajouter. Après cela, en demandant si la porte va être *arrangée, restaurée* ou *transformée*, le doute ne saurait être long. Avec les grandes fenêtres ogivales qu'on a percées, avec le couronnement et les autres menus enjolivements qu'on projette, la vieille porte de ville perdra son air maussade, son aspect de forteresse, et prendra l'air d'un castel d'antique structure. Nous ne pousserons point le puritanisme conservateur jusqu'à méconnaître qu'elle ne soit, sous cet aspect, plus agréable ; que le pastiche gothique ne soit fidèlement rendu, et que, considéré comme construction, le plan projeté ne soit l'œuvre d'un artiste riche de science et de goût. Mais encore, ce plan ébauché, dû à M. l'architecte Dumont, se réalisera-t-il? Son importance, ou plutôt son devis, qui s'élève, dit-on, à environ cent mille francs, n'empêchera-t-il point son exécution? Pourtant, maintenant que l'intégrité primitive est altérée, il faut aller jusqu'au bout; à défaut d'un monument intact, il faut moins un édifice pittoresque, une construction appropriée à sa future destination : le musée d'antiquités et d'armures.

Par contre, la restauration du portail et des tours de Sainte-Gudule a été effectuée avec une habileté, un savoir, une conscience qui sollicitent les plus grands éloges. La partie statuaire, qu'il a fallu inventer, est digne de remarque. Tandis que les trèfles et les feuilles semblaient éclore sous un souffle vivifiant, les patriarches, les apôtres, les martyrs venaient animer le monument; les figures héroïques de nos anciens souverains se dressaient à l'entour, et plus près des regards du fidèle, la sculpture retraçait quelques épisodes de la vie de la Vierge, scènes tout à la fois naïves et poétiques, gracieusement empreintes de la foi du moyen-âge. Pour compléter l'aspect de ce côté, il reste

encore à modifier le lourd et informe escalier actuel, et, ce qui est plus important, il faut ouvrir une perspective, d'où l'on puisse saisir, dans son ensemble, la majestueuse carrure de l'édifice. Pour cela, selon le projet conçu par M. Suys, il y a à tailler une rue dans le pâté de maisons situé entre les rues d'Aremberg et d'Assaut pour venir aboutir en ligne droite à la Longue rue de l'Écuyer. D'ailleurs ce projet, jadis énoncé dans un but exclusif d'embellissement, offrirait aujourd'hui un caractère utile, un dégagement nécessaire, par suite de l'ouverture des galeries de Saint-Hubert et du prolongement probable de la rue Léopold, dans la direction de l'hôtel de ville.

Maintenant passons des restaurations aux projets, pour arriver d'une enjambée devant le *bas-fond de la rue Royale*. Tout ce qui a été projeté à propos de ce terrain, n'a cessé depuis longtemps d'appeler l'attention du public et des hommes spéciaux. De la part de ces derniers, l'intérêt est justifié. Il est peu de programmes, peu de motifs plus dignes de provoquer l'étude. L'effet qui doit résulter, à cet endroit, des grandes lignes architectoniques, la possibilité d'y être neuf, l'obligation de s'y montrer grand, tout convie à se mettre à l'œuvre. Il y a là « un horizon fait à souhait pour le plaisir des yeux, » un admirable fond de tableau qu'on ne saurait contempler sans être tenté, comme les peintres, d'y mettre un *premier plan*.

Voyons les projets que la beauté du site a fait éclore de l'imagination des hommes de l'art, et qui se trouvent soumis au conseil communal. Sans prétendre indiquer tout ce qu'ils renferment sans doute de louable, sans vouloir *hiérarchiser*, en aucune manière, leur mérite, nous allons tâcher de faire comprendre quelle est leur disposition. Ce qui frappe, ce qui a le droit d'étonner, c'est l'espèce de similitude qui existe entre eux quant à l'idée dominante; c'est même de trouver, dans l'aspect général des constructions, un certain rapport, rapport qui naît peut-être moins du style que de son absence. Pour orner une pareille localité, il semble que les architectes devaient naturellement se laisser aller à quelques innovations audacieuses et splendides. Tout au contraire, ils paraissent s'être plus préoccupés du net-produit que de l'effet. Au lieu d'être pittoresques, ils ont été utilitaires. Dans presque tous les projets, la destination du bas-fond est une place publique avec un marché couvert, ou bien encore, — un marché couvert avec une place publique. — La dissemblance n'existe que dans les différentes proportions données à ce double emploi. — Puis aux côtés latéraux de cette place et de ce marché se trouvent des habitations à deux étages, des façades auxquelles la sculpture fait l'aumône de quelques rares ornements, une certaine science dans la disposition du tout, mais aussi rien qui captive l'œil, rien qui étonne le regard; enfin de la banalité, un de ces édifices devant lesquels on peut redire le mot de Voltaire : « Il y a une porte et des fenêtres. »

A notre avis, la première question à résoudre est de savoir s'il convient de combler, dans toute son étendue, et au niveau de la rue Royale, le bas-fond. Ceci détermine tout d'abord le caractère de l'ensemble, et pour arrêter une opinion à cet égard, il est utile de se demander d'où naît actuellement la beauté de ce panorama. Ne serait-ce point de l'imprévu? de l'élan subitement donné à la vue, quand on dépasse les dernières maisons construites de ce côté? et croit-on que l'effet puisse être également saisissant, quant, au lieu de cette profondeur où le regard descend pour remonter ensuite vers l'horizon il y aura un nivellement de terrain, une place publique, ne laissant plus apercevoir, au premier coup d'œil, que les lignes supérieures du lointain? Au lieu de découvrir cette perspective, il faudra alors aller la chercher à l'extrémité de la place; elle sera à moitié cachée pour le passant de la rue Royale.

Sans doute les architectes voudront indemniser de cette perte par des statues, des galeries, des arcades, quoi encore? Mais il s'agit ici, non de remplacer les beautés qui existent, mais de conserver et d'agrandir celles qu'offre le site.

Les auteurs de plans soumis à l'administration communale paraissent en juger différemment; nous l'établirons dans un second article par un rapide aperçu de leurs œuvres.

P. F. R.

Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE. — *Bruxelles.* — Le directeur de notre Académie de peinture, M. Navez, vient d'être éprouvé par une perte cruelle. Un fils espoir de son nom et de sa famille est mort le 20 juillet dans un âge ou l'on commence ordinairement à vivre et à songer à son avenir : 19 *ans!*

Le 21 à midi, ont eu lieu les funérailles. Le cortége funèbre est parti de la maison mortuaire, rue Royale Neuve, à midi et quart. Le corps était porté par les condisciples d'Auguste Navez, des élèves de l'Université libre. On remarquait dans la foule des personnes qui suivaient le cercueil un grand nombre d'artistes, des sommités de la science, des lettres et des arts, de nombreux représentants du corps enseignant de l'Athénée et de l'Université, beaucoup d'élèves de ces deux institutions.

M. De Hemptinne, conseiller communal, oncle du défunt, accompagné d'une foule de parents et d'amis, l'ont porté jusqu'à la porte de Laeken, d'où le corbillard l'a transporté au cimetière de Laeken, lieu de la sépulture. Trente voitures formaient le convoi.

Plusieurs discours ont été prononcés sur la tombe. Les adieux les plus éloquents étaient les larmes qui coulaient de tous les yeux. Auguste Navez meurt regretté de tous ceux qui l'ont connu; il avait le cœur bon, simple, généreux; le connaître, c'était devenir son ami; il était, malgré une santé faible, ardent au travail, et le succès couronna constamment, au collége comme dans les études supérieures, ses laborieux efforts. Son intelligence et sa bonté lui présageaient un bel avenir : fils unique, dernier représentant d'un nom que les beaux-arts ont illustré, il pouvait prétendre à tout.

Auguste Navez laisse un père, une mère, une sœur inconsolables.

—

M. Horace Vernet et Soliman-Pacha sont, depuis dimanche, en notre ville. On sait que Soliman-Pacha est l'ancien colonel Selves, qui, après les guerres de l'Empire, a été prendre du service en Égypte et est devenu sous Mehemet-Ali, de concert avec Ibrahim-Pacha, le grand organisateur de l'armée égyptienne. Ces deux hommes, remarquables à des titres divers, se rendent en Hollande.

—

M. Wallem, peintre, demeurant à Lille, blessé à la catastrophe du chemin de fer du 8 juillet, se trouve encore dans un état assez alarmant.

—

Malines.—Les expositions se succèdent avec tant de rapidité dans nos provinces qu'il est à peu près impossible de les suivre toutes. Après Mons vient Bruges avec l'exhibition curieuse de tous les Van Oost, puis arrive Malines, puis bientôt va commencer Anvers. Nous réservons pour celle-ci nos prédilections, attendu que nous retrouverons là, la plupart des œuvres que nous avons déjà vues dans les autres.

Pour n'être pas fort nombreuse, cette exposition n'en est pas moins remarquable. On y distingue des sujets religieux de grande composition, traités par des artistes de mérite et qui sont pleins de vigueur et de vérité. Il y a peu d'objets de sculpture, mais ils sont bons. On y admire en première ligne un magnifique buste en marbre blanc du pape défunt Grégoire XVI, dû au ciseau de Tuerlinckx et d'une exécution irréprochable. Il est la propriété de M. Hanicq, imprimeur de l'archevêché.

La famille de M. Vervloet, directeur et professeur de l'Académie, a largement enrichi le salon. M. Vervloet frère a envoyé de Naples une belle toile d'assez grande dimension, une vue de Constantinople, prise du côté d'un cimetière, peinte avec le plus grand soin, d'un coloris admirable. La fidélité avec laquelle sont rendus tous les monuments n'en est point le moindre mérite. C'est un tableau, en un mot, qui répond entièrement à la réputation de l'artiste. Impossible de mieux reproduire les fleurs, les fruits et les oiseaux que ne l'a fait Mme Vervloet, dans une suite de charmants petits tableaux. M. Victor Vervloet a exposé une vue de Malines, carte d'album réellement remarquable.

M. Eugène Lepoittevin, de Paris, a gratifié le salon d'une de ses charmantes productions si connues, *Une Heure d'angoisse*, tableau d'une expression et d'une vérité au-dessus de tout éloge. Il appartient à M. Ketelaers, échevin, président de la société.

M. J. Portaels a envoyé de Rome un beau et grand portrait d'un artiste. — M. F. Vansevendonck, de Bruxelles, a exposé un bien joli paysage avec moutons et bouc, vue prise aux environs de Bruxelles. — M. J.-B. Van Moer, aussi de Bruxelles, deux bons paysages, une Vue du Saint-Sang à Bruges et une Vue prise à Dusseldorf. — M. J. Coene id., une Vue des environs de Bruxelles. — M. J.-B. de Landsheer, aussi de Bruxelles, un tableau de genre, le Capucin quê-

teur. — M. Donny, un Ermite en prières dans une grotte devant l'image du Christ, effet de lune. — M. Charette Duval, un Bouquet de fleurs, auricules.—M. H.-J. Duwée, la Mère de douleur et le Rédempteur. Enfin, MM. Fourmois, Gelissen, J.-B. Van Eycken, Kops, Mlle Célestine Gosselin, MM. Gurnet, Horgnies, Estoffey, De Leeuw, Boussard, H. Lallemand, Lemeunier, Horgnies, Schoofs, Jambers, tous de Bruxelles, ont bien contribué à l'ornement du salon.

Les artistes d'Anvers nous ont aussi envoyé leurs riches productions. M. Bataille, dans une composition large et pleine de vigueur, a reproduit *Faid'herbe exécutant la statue de la Vierge*, scène qui se passe dans l'atelier de Rubens au moment où les dames du Béguinage viennent le voir. M. J. Angus, *Une lecture de la Bible*, tableau de genre d'un mérite incontestable. MM. Oscar de Haes, de Winter, Gyselinckx, Ed. Knudden, Neumans, Van Bombergson, Pieterzen, Platteel, Van Gingelen, Van Horsgh, Van Velzen et Verreydt ont dignement représenté la cité artistique par excellence.

Les artistes de Malines qui ont envoyé leurs productions sont : J. Bernaerts, Cluytens, Colders, Coninkx, De Haen, De Noter, Eeckhout, Mme Gevels, Lavaerts, Marschouw, Stevens, Vandenbroeck, Vandeneynde, Vandevelde, Vandeweyer, Mlle Henriette Van Hoey, Joseph Van Hoey, Van Wichelen, Verhocht et Charles Wauters. Ce dernier a exposé un magnifique tableau représentant l'Albane et sa famille, et le sculpteur Duquesnoy.

Enfin des artistes de Liége, Gand, Louvain, Courtrai, Audenarde, etc., concourent aussi à l'éclat de cette exposition.

Vers onze heures, la procession solennelle de Saint-Rombaut, apôtre et patron de la ville, est sortie de l'église métropolitaine et a parcouru la ville au milieu d'une foule considérable. En l'absence du cardinal-archevêque, c'est M. le vicaire-général Corten qui présidait à cette solennité. M. le bourgmestre de Pauw et tous les membres du collége échevinal en costume officiel suivaient la procession.

—

Anvers. — On lit dans le *Journal du Commerce d'Anvers :* « A voir l'activité qui règne dans les ateliers de nos artistes, tout fait présager que l'exposition triennale, qui aura lieu cette année dans notre ville, sera des plus brillantes. Déjà nous avons l'assurance que MM. Wappers, De Keyser et Leys, enrichiront cette exposition de plusieurs œuvres.

—

France. — Sur la demande de M. l'archevêque de Besançon, le ministre de l'intérieur a décidé qu'un tableau de la métropole, peint par Fra Bartolomeo, célèbre peintre toscan, mort en 1517, serait restauré, et il a chargé M. Gigoux de se rendre à Besançon afin d'examiner l'état de ce tableau, les mesures à prendre pour qu'il soit conservé comme il mérite de l'être, et de s'entendre à cet égard avec le préfet.

—

Hollande. — Le roi de Hollande, qui possède une si belle galerie, ne se lasse pas de l'enrichir chaque fois qu'il trouve quelques bonnes occasions. Il vient d'acheter un magnifique tableau qui a appartenu à M. H. Farner, de Londres. C'est un des meilleurs Ribeira que l'on connaisse.

—

Un artiste hollandais, qui donnait les plus belles espérances, M. Guillaume Bake, est mort à Rome, à l'âge de vingt-huit ans. Il était élève de M. Eeckhout, dont il quitta l'atelier pour visiter Paris, Munich, Dresde et Rome, et achever ses études sur la terre classique des arts. Le mauvais état de sa santé, aggravé par l'excès du travail, l'avait décidé à retourner dans son pays pour y respirer l'air natal, mais la mort est venue l'arracher à ses amis et aux arts, qu'il cultivait avec autant de zèle que d'amour.

—

La galerie de tableaux du baron Verstolck van Soelen a été vendue par les héritiers à M. Brondgeest, expert à la maison de vente d'Amsterdam; cette acquisition a été faite, au prix de 600,000 fr., pour M. Baring, banquier à Londres. Nous avons déjà parlé de cette collection précieuse où l'on remarque *le Moulin*, de Wouvermans; des Peeter de Hoog incomparables, des Van de Velde, des Ostade, et les meilleurs maîtres flamands et hollandais, en première qualité. Il reste encore à vendre la collection d'estampes et de dessins, pièces rarissimes qui manquent à la plupart des cabinets de l'Europe; car le baron Verstolck était des plus difficiles et n'achetait jamais que des merveilles. Il a payé, dit-on, 27,000 fr. trois petites eaux-fortes de Rembrandt! L'œuvre de ce maître est estimé 180,000 fr.

—

La vente du cabinet de Mlle Hoffmann est terminée à Harlem. Les plus beaux tableaux avaient été acquis d'abord par M. Nieuwenhuysen au prix de 100,000 florins. Le reste des tableaux, dessins et estampes, livrés aux enchères, n'avait qu'une importance très-secondaire.

—

Espagne.—*L'Heraldo* annonce que, dans une séance extraordinaire tenue le 9 du mois de mai, l'Académie des beaux-arts de Séville a voté à l'unanimité l'érection d'un obélisque consacré à la mémoire du célèbre peintre espagnol Bartholomé-Esteban Murillo. Une souscription sera ouverte à cet effet. On sait que la plus grande partie des tableaux de Murillo se trouve en Espagne. Le musée de Madrid possède les plus beaux, qui étaient autrefois à l'Escurial. Séville, ayant formé un musée il y a quelques années, a consacré une salle particulière aux tableaux de ce peintre célèbre.

EXPLICATION DE NOTRE GRAVURE.

Un passage du beau poëme de Klopstock, *la Messiade*, a donné naissance au tableau dont nous reproduisons aujourd'hui un dessin. Il nous suffira de citer le passage du poëme pour voir comment l'artiste s'est tiré de ce sujet difficile traité tant et tant de fois par les peintres anciens et modernes. Nous citons textuellement.

« Le Messie gravit péniblement la dernière pointe du rocher, la plus proche des nuages, la plus proche de Dieu. Il se prosterne, il prie, il parle à son père.

Aux sons de la voix de Jésus la terre frémit d'espérance! Ce n'est plus la voix puissante et terrible de l'anathème, qui lui arrive des régions célestes : c'est le doux accent du Sauveur promis qui demande grâce pour elle, et qui déjà lui rend une partie de l'éclat dont elle brillait quand le péché de son premier homme ne l'avait pas encore souillée.

La pensée du Messie et de son père sonde les profondeurs de l'infini, et ces paroles sortent enfin des lèvres mortelles d'un Dieu.

« Ils approchent, ô mon père, les jours d'une éternelle et sainte alliance! les jours de l'accomplissement d'un grand œuvre, arrêté depuis l'instant où, d'accord avec ton fils, tu conçus la création; où, dans le silence de l'éternité, nos regards, perçant le temps et l'avenir découvraient les hommes réduits en poussière par le péché, les hommes qui n'étaient pas encore et que nous avions créés pour l'immortalité! Je voyais leurs malheurs, leurs souffrances; toi, mon père, tu voyais mes larmes! et tu promis d'incarner une seconde fois l'image de ta divinité dans l'homme déchu! Tu le sais, ô mon père, les cieux le savent aussi, combien depuis cet instant je soupirai après mon abaissement. Je m'estime heureux aujourd'hui; depuis trente-trois ans je suis homme. Beaucoup de justes se sont rangés autour de moi, mais c'est le genre humain qu'il faut sauver! J'attends tes arrêts. Qu'ils me jettent parmi les morts, qu'ils me réduisent en cendres, je supporterai tout avec respect, avec soumission. Aucun être créé ne saurait comprendre ni ta clémence ni ta colère : Dieu seul peut réconcilier Dieu! Apprête-toi, juge de l'univers! je suis libre encore, je puis retourner aux cieux, le chœur des anges m'y ramènerait en triomphe. Je m'offre une seconde fois! mon front prosterné se relève vers le tien, ma main touche aux nuages : je le jure par moi-même, qui suis Dieu comme toi, je veux racheter les péchés du monde! »

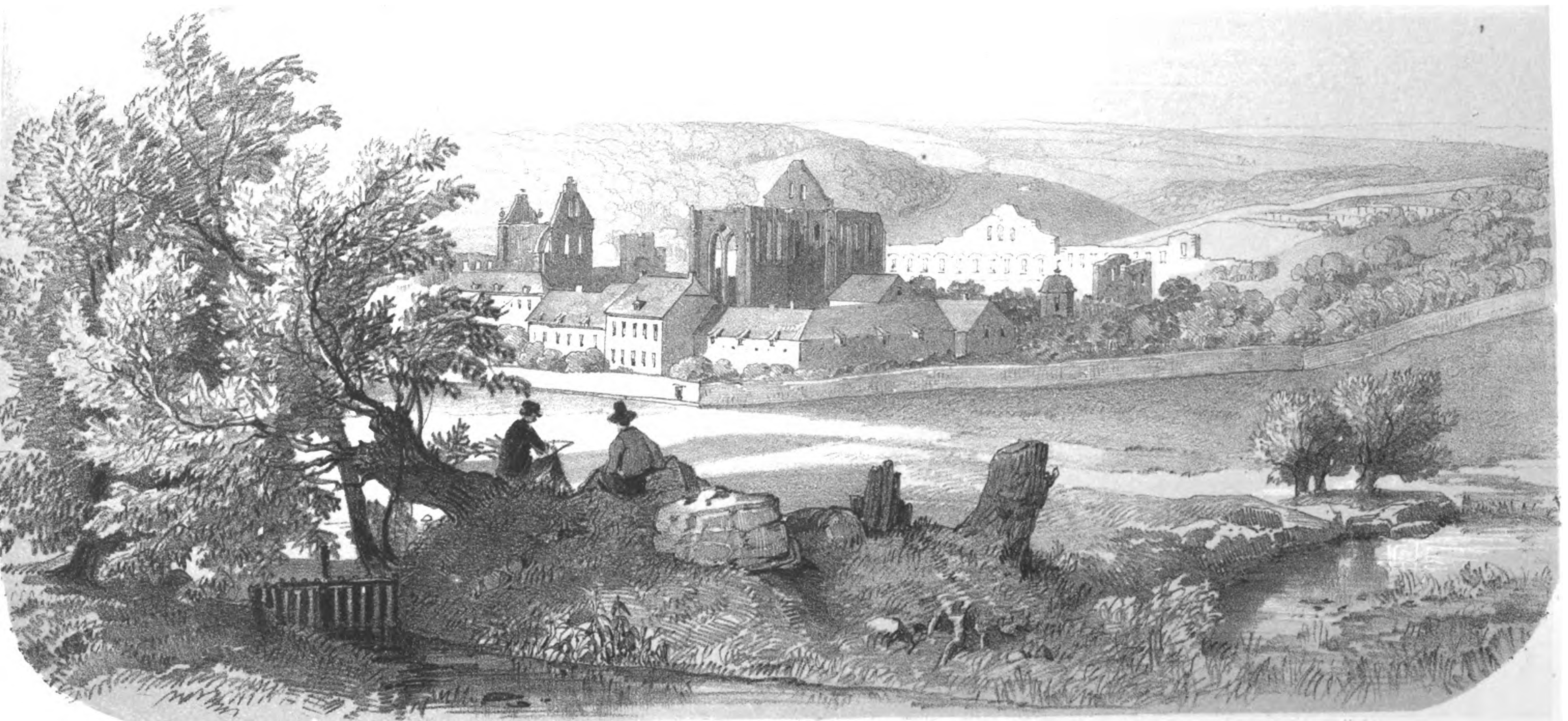
La voix de l'Éternel répond; elle n'est intelligible que pour le Messie :

« J'étends ma tête sur l'univers, mon bras sur l'infini. Je l'ai juré, mon fils, moi qui suis l'Éternel! les péchés du monde seront remis. »

Il dit et se tait.

Un doux frémissement agite la nature, une sainte extase saisit tous les habitants du ciel; au fond des enfers l'orage gronde.

L'Eternel arrête encore sur le Messie ses regards où brillent déjà les arrêts terribles du juge inexorable; mais un sourire d'ineffable bonté, de tristesse divine, adoucit cette effrayante sévérité; un sourire, et une larme diaphane, immense, une larme de l'Éternel!.... la seconde que les cieux aient vu étinceler à la paupière de leur Créateur! La première, il l'a versée quand le péché d'Adam perdit le genre humain!.... »



RUINES DE [illegible]

EXPOSITION D'ANVERS

EN 1846.

Le salon d'Anvers, que nous venons de parcourir et de visiter dans toutes ses parties, avec l'attention la plus scrupuleuse, nous a prouvé, une fois de plus, que nous étions parfaitement dans le vrai quand nous avons contesté l'utilité des expositions annuelles. Sans doute il y a quelques œuvres capitales à l'exposition d'Anvers, mais elles sont en tellement petite minorité que nous sommes forcé d'avouer, qu'il n'y a pas, dans cette exhibition des produits de l'art belge, le cachet de nationalité qui devrait s'y rencontrer. C'est un événement purement local, isolé; et quand nous disons cela, ce n'est, ni pour ravaler le mérite des œuvres exposées, ni pour donner satisfaction à de mesquines jalousies de cité; c'est pour constater un fait patent, visible, avoué, reconnu par tout le monde artiste. On sait combien nous sommes loin de vouloir prêcher la discorde; combien ces haines absurdes de ville à ville, d'école à école, répugnent à notre caractère et nos idées; on sait enfin, combien tous nos efforts ont constamment tendu à rallier toutes les opinions, à rapprocher tous les intérêts, à effacer toutes les vieilles rancunes de clocher, pour faire place à une grande pensée d'unité et de grandeur nationales! Nos idées d'hier sont encore celles d'aujourd'hui. Nous avons la ferme conviction que la Belgique artistique naissante sera appelée à jouer un grand rôle parmi les écoles modernes de l'Europe, mais nous sommes convaincu qu'elle atteindra d'autant plus promptement ce but, qu'elle saura plus intimement s'unir dans une étroite confraternité.

Une année n'est pas assez, à notre avis, pour donner naissance à des œuvres sérieuses. La fièvre, l'ardeur de produire qui tourmente la jeunesse actuelle, se fait jour au détriment d'une foule d'autres bonnes qualités qu'elle n'a pas, qu'elle n'aura jamais, parce que la soif de l'or a déjà remplacé dans son cœur l'amour de la gloire, héritage méconnu que lui ont légué ses ancêtres. Demandez à tous ces jeunes hommes avides de se faire un nom, pourquoi ils ne prennent pas le temps de mûrir leurs idées? Pourquoi ils affrontent sans crainte le grand jour de la publicité avant l'âge des triomphes? Pourquoi enfin ils se rangent parmi les maîtres quand ils ne sont encore que de pauvres écoliers? — Ils vous répondront que la vie étant courte ils sont pressés de jouir et qu'en définitive,

. . . . chez les âmes bien nées
Le talent pour fleurir n'attend pas les années!

A celà il n'y a rien à répondre : le mieux est de les laisser se consumer dans leur orgueil, en ne s'occupant même pas de leur médiocrité qui éclate partout dans leurs œuvres.

Le mot est pénible à dire, mais la médiocrité domine au salon d'Anvers. Comme à Bruxelles, il n'y a pas de jury d'examen qui récuse; de sorte que les excentricités les plus ridicules ont trouvé moyen de se glisser en assez grand nombre à côté des talents les plus distingués.

Heureusement pour la critique, quelques belles étoiles scintillent, brillent et se détachent sur ce fond noir du firmament anversois. Les noms de MM. Wappers et De Keyser illuminent la plupart de ces murailles entachées de pauvretés sans nombre, et leurs œuvres, éclatantes de lumière, de puissance et d'énergie, relèvent un peu l'éclat de cette solennité qui serait terne et morte sans eux. Les peintres étrangers n'ont pas envoyé non plus leur contingent; les artistes bruxellois, fatigués sans doute des efforts de l'année dernière, n'ont rien produit depuis, ou bien, ceux qui ont fait imprimer leur nom au catalogue, ont envoyé là les œuvres que nous avons vues à Bruxelles. D'un autre côté, les noms des Gallait, des Verboeckhoven, des Madou, des Navez, des Leys, des Geefs, des Simonis, des Fraikin, etc., etc., ne figurent pas sur la liste des exposants. L'exhibition d'Anvers n'a donc pas ce caractère profondément national que nous aurions désiré lui voir; le public y est froid, ces longues salles sont vides, la sculpture est nulle, la gravure également, l'aquarelle est pauvre, le pastel insignifiant, l'architecture n'existe pas, — car ce ne sont pas deux ou trois dessins d'élèves qui constituent une exposition; — en un mot, l'activité est absente, l'enthousiasme est mort, et chacun est convaincu en sortant de là que les expositions triennales sont suffisantes pour maintenir la réputation de l'école belge, donner de l'aliment à la curiosité publique un peu blasée et que les efforts de tous doivent tendre à préparer de belles expositions, là où est réellement le cœur de la nation, l'activité artistique, le centre du gouvernement.

Nous nous devons néanmoins tout entier à l'exposition d'Anvers. Nous passerons donc en revue ces trois grandes salles avec l'attention et la conscience que nous apportons ordinairement dans nos comptes-rendus; mais nous devons l'avouer, nous ne nous appesantirons que sur les œuvres qui tiennent beaucoup pour le présent ou promettent beaucoup pour l'avenir.

I

« Les rois peuvent farei des nobles et des grands;
mais Dieu seul peut faire un peintre excellent. »
(*François de Hollande.*)

Deux ou trois hommes se disputent la palme du salon d'Anvers; ce sont MM. De Keyser, Wappers et Fünck de Francfort sur-Mein. Ce dernier est un paysagiste, les deux autres sont peintres d'histoire, on le sait, et deux des premières illustrations du pays. Nous n'irons pas nous amuser à faire des comparaisons injurieuses pour savoir qui l'emporte de l'une ou de l'autre, celle-ci par la couleur, celle-là par le dessin, nous nous contenterons d'analyser leurs œuvres. Les comparaisons ont toujours quelque chose de blessant, alors même qu'elles sont le plus parfaitement justes et le mieux appliquées.

M. De Keyser se présente avec trois œuvres de style et de genre divers, par conséquent de mérite différent. La plus importante comme idée est une *Pieta;* la plus importante comme exécution est un Arabe, appartenant à Sa Majesté le roi des Pays-Bas. Il serait difficile de mieux comprendre un portrait. Le fils du désert est debout; on le voit jusqu'aux genoux. Sa tête travaille et paraît en proie à une pensée inquiète; sa main droite, fermée, est appuyée sur une balustrade en pierre et son bras gauche, ployé au coude, se relève jusqu'à sa ceinture où brille une main magnifique appuyée sur le pommeau d'un yatagan. Sa tenue est noble, imposante, altière, et toute sa personne drapée avec un art infini dans un burnous mi-partie blanc et brun, laisse à l'imagination le

soin de se rendre compte de toute la richesse et de toute la pompe du costume oriental.

La manière dont cette œuvre est traitée renferme toutes les qualités que l'on aime à rencontrer chez un peintre d'histoire. M. De Keyser est un bon dessinateur, un coloriste charmant et un praticien exercé. Les mains surtout sont traitées avec un charme inexprimable; la gauche éclairée en pleine lumière est d'un éclat et d'une puissance merveilleuse; la droite, modelée dans une demi-teinte excessivement harmonieuse, est traitée ainsi que les étoffes, dans leur ensemble comme dans leurs détails, avec un talent remarquable. Tout cela est de belle et excellente peinture franchement exécutée et comprise en artiste consommé. Nous regrettons que M. De Keyser se soit autant appesanti sur la tête. Sans être précisément lourde, on sent que l'artiste a tourmenté sa brosse et sa palette, probablement pour arriver à une expression donnée qu'il n'avait pu atteindre du premier coup.

La *Pieta* est une œuvre d'un tout autre style. J'avoue qu'au premier abord j'avais signé cette toile dans ma pensée du nom d'Ary Scheffer. Il m'a fallu voir le monogramme D. K. et ouvrir le livret pour me désabuser. Je ne voudrais pas que De Keyser pût supposer que je lui fais un gros grief d'avoir essayé un bon maître; M. Scheffer est un homme que l'on peut suivre sans danger, bien qu'il y ait toujours certains inconvénients à s'assimiler les qualités et les défauts d'un autre. En voilà bien la preuve : M. De Keyser a manqué d'y perdre son originalité et M. Scheffer a manqué d'y trouver un coloris qu'il ne possède pas encore à un degré aussi éminent. Quoi qu'il en soit, la *Pieta* est une œuvre de maître un peu timidement exécutée, mais d'une expression et d'une pensée divines. C'est un tableau plein de larmes et de douleur vivement sentie. L'aspect a quelque chose de terne et de gris au premier abord; mais on s'attache volontiers à cette composition, et à mesure qu'on l'étudie d'une manière plus intime on retrouve quelques-unes des qualités qui, comme expression, ont placé le *divin Moralès* en tête des peintres de sentiment. *La Pieta* est un tableau de petite dimension; ce sont deux demi-figures encadrées dans un espace fort rétréci, un peu à la manière du peintre espagnol dont nous venons de parler.

Quant au comte Éverhard de Wurtemberg, arrivant en 1468, devant Jérusalem, but de son pèlerinage, c'est un beau jeune homme blond vêtu d'une cuirasse et d'un manteau de pèlerin. Il regarde extatiquement le ciel, et les deux mains croisées sur sa poitrine il semble remercier la Providence de la grâce qu'elle lui a faite de voir, avant de mourir, la ville Sainte. Cette figure assurément possède des qualités — parce qu'il ne peut rien sortir de mauvais du pinceau d'un grand artiste, — mais ces qualités sont, pour nous, inférieures à celles qui distinguent les autres productions du même peitre. Sans doute l'expression est bonne, le dessin excellent, le coloris plein de finesse, mais l'ensemble n'est pas aussi heureux qu'on était en droit de l'espérer.

L'*Arabe* et la *Pieta* resteront les œuvres les plus marquantes du beau talent de M. De Keyser, au salon d'Anvers, en 1846.

Le directeur de l'Académie, M. Gustaf Wappers, est un de ces hommes devant lesquels la critique doit s'incliner, non pas aveuglément et sans contrôle, mais cependant avec tout le respect que l'on doit à l'auteur du *Bourgmestre de Leyde*, du *Charles Ier* de 1836 et de *Pierre le Grand à Saardam*, que nous avons vu au salon de 1843.

Les quatre tableaux exposés aujourd'hui par M. Wappers justifient pleinement la haute réputation dont il jouit en Belgique et viennent la confirmer de plus en plus. M. Wappers est incontestablement un coloriste de premier ordre, et son propre portrait, figurant sous le nº 305, rappelle en plus d'un endroit et à plus d'un titre, la manière suave, large et tout à la fois piquante de Van Dyck. Il y a là des tons d'une admirable finesse, un modelé d'une très-grande souplesse, et bien que la peinture de M. Wappers paraisse un peu lavée à première vue, ce n'en est pas moins une œuvre essentiellement remarquable sous tous les rapports.

Le *Christophe Colomb en prison* renferme des qualités plus solides. La vigueur du coloris est portée dans cette œuvre à un degré supérieur de puissance et de magie, et l'ensemble présente un effet des plus séduisants. On sent que M. Wappers étudie Rembrandt avec amour et qu'il emploie toute sa science et toute son habileté pour rappeler le peintre de Leyde. Toutefois, M. Wappers ne se borne pas à chercher la couleur; il cherche aussi l'expression, et c'est là pour nous la première des qualités d'un artiste. Nous avons beaucoup entendu blâmer cette partie de l'œuvre du directeur de l'Académie d'Anvers; quelques critiques ne trouvent pas Christophe Colomb assez vieux; nous avouons ne pas partager cette opinion, car bien certainement, l'homme que nous voyons là devant nous en proie à de vives inquiétudes intérieures, dont les yeux expriment une douleur muette mêlée d'un peu de haine contre l'injustice de ceux qui, méconnaissant les immenses services qu'il a rendus, le font souffrir, nous paraît parfaitement remplir les conditions de la situation morale où il se trouve. En 1500, époque de sa captivité, Colomb avait à peu près 65 ans. Ce fut à cette époque que Ferdinand envoya Bobadilla avec des pouvoirs illimités, à Saint-Domingue, pour examiner la conduite de Colomb et exercer les fonctions de premier juge dans la colonie. Bobadilla outre-passa les pouvoirs qui lui avaient été conférés : il fit jeter le grand homme dans les fers avec ses deux frères, s'empara de toutes ses propriétés et envoya les trois prisonniers en Espagne. M. Wappers s'en est tenu à Christophe seul; il a jugé les deux autres personnages indignes de figurer dans une scène de la nature de celle qu'il a traitée, bien qu'ils aient presque toujours partagé les dangers du voyage, ou plutôt, il n'a pas voulu aborder une composition historique qui l'aurait entraîné de suite au-delà de sa volonté. Telle qu'elle est néanmoins, figure isolée ou groupe, l'œuvre de M. Wappers n'en est pas moins une œuvre capitale devant laquelle le public s'arrête avec plaisir et que l'artiste étudie avec bonheur.

Les *Deux portraits d'Enfant* attirent aussi les regards; mais c'est à *La fille de Ribeira* que nous aimons à nous arrêter de préférence. Le trop célèbre don Juan d'Autriche s'amusa un jour à séduire la fille de Ribeira. Le grand artiste en conçut un si violent chagrin et fut atteint d'une si forte maladie, qu'il cessa tout travail pour s'abandonner à son désespoir. Ce sujet était magnifique et plein de poésie; tous les trésors de sensibilité paternelle que peut renfermer le cœur d'un artiste, — père de famille lui-même, — auraient pu s'épancher sur cette toile et produire un douloureux sentiment d'impression sur le spectateur. Eh bien! disons-le; le public reste froid : il ne saisit pas cette grande douleur, et si on ne lui eut pas indiqué le sujet il n'aurait jamais compris ce que signifiait ce dos de jeune femme penchée sur les genoux d'un veillard à barbe et à cheveux en désordre. Oh! que Ribeira, lui-même eût compris cela d'une autre

façon! Sa douleur eût été de la rage, sa rage eût été du sang. Rappelons-nous son *Supplice de saint Barthelémy* et sa *Mort de Caton,* puis nous verrons à quel degré de puissance peuvent monter les sentiments humains exprimés par un homme de la trempe et de l'énergie de l'Espagnolet. Sans doute il y a des douleurs muettes qui sont sublimes. Le *Tintoret pleurant la mort de sa fille,* et Marcus Sextus trouvant la sienne morte en rentrant dans ses foyers, sont des compositions de premier ordre dans lesquelles l'élément dramatique se déploie d'une manière essentiellement puissante mais peu apparente. Là justement, est la partie difficile du peintre d'histoire; c'est d'aller puiser dans la vie des personnages qu'il représente la physionomie particulière à leur caractère. Les emportements du sauvage Ribeira ne demandaient certes pas une douleur concentrée semblable à celle-ci. Nous croyons donc, que tout en restant une œuvre essentiellement remarquable comme peinture, *La fille de Ribeira* ne renferme pas les éléments de composition et d'expression désirables. C'est, d'un autre côté, une peinture brossée en maître, d'une puissance et d'une vigueur de ton admirables, d'une finesse excessive et d'une tournure tout à fait Rembranesque; c'est enfin de la peinture comme on en voit peu et comme on désirerait beaucoup en voir.

Le paysage de M. Funck de Francfort, représentant « *Une chaîne de montagnes dans le Tyrol-Bavarois* » est un des morceaux saillants du salon d'Anvers. Il tient du Calame pour l'effet et pour la poésie, mais il appartient à encore un peu l'école allemande pour l'exécution. Toutes ces belles cimes à moitié perdues dans les nuages, toutes dorées par le soleil, sont d'un aspect saisissant, d'un effet prodigieux, tandis que tous les premiers plans, mystérieusement perdus ou cachés dans l'ombre, produisent ainsi un contraste des plus piquants. Il ne faut pas croire que ce soient de ces teintes obscures et lourdes, comme en savent faire parfaitement la plupart de nos paysagistes; ce n'est pas cela. On voit clair dans cette ombre et c'est là où l'on reconnaît le peintre et le poëte. L'exécution est des plus brillantes, et tout en appartenant à l'école allemande, M. Funck s'est débarrassé de cette sécheresse de lignes qui la caractérise souvent, pour entrer dans la voie tracée par l'école de Genève dont Calame et Diday sont les chefs.

Dans un prochain article, nous apprécierons les autres peintures de l'exposition d'Anvers.

J. A. L.

PROCÉDÉS PRATIQUES

POUR ENLEVER LES TACHES SUR LES LIVRES

ET SUR LES ANCIENNES ESTAMPES.

Aujourd'hui que la science des livres et des images prend des développements considérables entre les mains des bibliophiles et des iconographes, nous avons cru devoir recueillir tout ce qui peut mettre les collecteurs de livres ou d'estampes à même de soigner les raretés qu'ils possèdent. En conséquence, nous empruntons les utiles renseignements qui vont suivre à l'ouvrage de M. Bonardot intitulé : *Essais sur la restauration des anciennes estampes et des livres rares.* Ce traité n'est pas exempt d'erreurs scientifiques, certainement, mais comme nous savons apprécier même ces défectuosités, nous les avons fait annoter par un chimiste des plus distingués, M. le docteur Krafft. Tout homme de goût et de connaissances pratiques réelles que soit M. Bonardot, il n'est pas un homme de science; ce qui peut donc concourir à rendre son travail plus important, doit être apprécié des véritables amateurs.

Taches d'huile et de graisse.—Je commence de suite par le genre de taches qui intéresse le plus les amateurs de livres et d'estampes, et je confesserai tout d'abord que je ne résoudrai qu'imparfaitement ce difficile problème : faire disparaître entièrement les taches d'huile ou de graisse, quelles que soient leur nature et leur date, sans altération du papier ni de l'encre d'impression.

Les matières huileuses, ainsi que les corps gras qui souillent les estampes, sont de diverses natures. Il y a des huiles grasses, des huiles siccatives, des huiles cuites. Ces dernières, qui forment des vernis, sont les plus redoutables de toutes et malheureusement assez communes : car il est rare qu'une bonne estampe ancienne, avant de passer aux mains d'un iconophile, n'ait pas traversé des ateliers de peintres. Les autres taches ont le plus ordinairement pour origine les matières grasses usitées dans la vie domestique : l'huile d'olive, l'huile de baleine, le suif, la bougie stéarique, le beurre, le saindoux, etc.

Il n'est point aisé de deviner du premier coup d'œil la nature du corps gras qui a produit sur une estampe une souillure jaunâtre et demi transparente. La question de la date est peut-être plus difficile encore à résoudre. Parmi ces taches en apparence de même nature, il en est de beaucoup plus rebelles les unes que les autres; il en est même qu'on n'enlèvera peut-être jamais complétement sans altérer le noir de l'estampe. Tels sont les vernis gras formés d'huiles qu'on a fait bouillir avec la litharge.

Je ne connais aucun indice propre à éclairer sur l'espèce ou la date d'une tache jaunâtre ou verdâtre qui perce toute l'épaisseur d'un papier. Presque toutes les expériences que j'ai tentées avaient pour sujet des taches factices dont je connaissais l'origine. J'ai mis à l'essai toutes les matières signalées comme s'unissant aux corps gras, les dissolvant ou se combinant avec eux. J'ai tantôt réussi, tantôt échoué, sans avoir pu quelquefois saisir le motif de ma réussite ou de mon insuccès.

Taches d'huile récentes. — J'entends par ce mot celles qui datent d'un jour ou d'une semaine; passé ce dernier terme, j'admets qu'elles commencent à former avec la pâte du papier une sorte de combinaison qui les rend bien plus tenaces; de sorte que la difficulté de les enlever augmente en raison directe de leur date. Les taches récentes de suif, d'huile d'olive et autres non cuites, cèdent assez facilement à plusieurs substances que je vais indiquer. Les remèdes consignés dans quelques anciens livres de pharmacie ou de recettes ont peu de chances de succès; s'ils agissent, ce n'est guère que par le peu de chaux, de soude ou de potasse, que renferme la matière. J'en citerai un exemple tiré du *Dict. économique* de Chomel, tom. II, p. 1162 : « Prenez des pieds de mou« ton calcinés, appliquez chaudement cette poudre aux deux « côtés du papier, à l'endroit de la tache; vous la laisserez une « nuit, et mettrez quelque chose de pesant sur le livre (il s'agit « ici d'un feuillet à nettoyer); que si elle n'était pas entièrement « ôtée, il en faudrait mettre une seconde fois; mais il faut que la « tache ne soit pas *vieille.* »

Toutes les anciennes recettes sont analogues à celle-ci; les os calcinés et pulvérisés en sont toujours la base.

Les teinturiers font usage, pour enlever des taches récentes sur les étoffes, de poudres qui agissent autant peut-être par la propriété absorbante inhérente aux poussières fines et sèches que par leur propre action chimique. J'en signalerai une qui se vend assez cher chez quelques parfumeurs, sous le nom de *Poudre minérale infaillible.* Cette poudre, d'une teinte jaune-rosée, peu sapide, happant à la langue comme l'argile, m'a paru provenir,

par voie de pulvérisation, de l'un de ces savons secs et durs, à base de chaux ou de soude, connus depuis longtemps pour ôter les taches sur les draps [1].

On l'emploie avec succès pour les livres surtout, dont on ne peut mouiller les feuillets sans nuire à la reliure. On étale des deux côtés de la tache quelques pincées de cette poudre et l'on ferme le livre. Au bout de quelques heures une tache d'huile grasse a disparu. Une tache de suif céderait, mais avec plus de lenteur et sous la condition de maintenir le suif à l'état fluide sur un poêle chaud ou une chaufferette. On enlèverait le gros de la tache avant d'étaler la poudre. Je doute qu'un vernis gras puisse être sensible à ce remède, comme une huile très-fluide.

Si l'on appréhendait que la poudre ne reportât, par absorption, sur les feuillets suivants quelques traces huileuses, on peut placer le papier taché entre deux feuilles d'étain [2]. Mais, quand il y a une longue suite de feuillets souillés, il faut découdre le livre et appliquer les remèdes liquides dont je vais parler.

Plusieurs substances agissent sur les huiles ou graisses, en qualité soit de dissolvants, soit de saponifiants. Les dissolutions de potasse, de chaux, de soude, forment avec ces corps des savons solubles dans l'eau [3]; il en est de même de l'ammoniaque. L'alcool, l'essence de térébenthine, l'éther acétique, etc., agissent comme dissolvants [4]. « Plusieurs acides puissants, dit M. Thénard, s'unissent *à chaud* à certaines huiles, pour former une espèce de cire. » Ce procédé est dangereux, par conséquent impraticable. Le chlore, et les chlorures à base de chaux, de soude ou de potasse, attaquent aussi les taches récentes, mais seulement à l'état concentré. Je me bornerai donc à conseiller l'essence de térébenthine, l'alcool, l'éther acétique [5]. Ces matières agissent surtout à chaud; on les chauffe au bain-marie, c'est-à-dire dans une fiole de verre qu'on maintient quelque temps dans une casserole contenant de l'eau bouillante; il faut procéder avec précaution, surtout avec l'essence, qui s'enflamme spontanément à une certaine température [6]. Pour ôter à l'estampe l'odeur de térébenthine, on peut la passer à l'alcool chaud, ou la placer entre deux couches de plâtre très-fin, qui finit par l'absorber [7].

Une dissolution faible de potasse pure ou *caustique* (2 ou 3 grammes dans un verre d'eau) agit sur la tache rapidement. Si le noir de l'estampe après l'opération paraît grisâtre, voilé, on trempe dans l'eau légèrement acidulée, et le noir reprend tout son éclat.

On signale encore comme entraînant ou décomposant ces taches plusieurs matières, notamment le fiel de bœuf, que les teinturiers emploient sur les étoffes [8]; je ne n'en ai pas fait l'essai. J'ai quelquefois, avant d'ôter une tache récente, imbibé du même corps gras qui l'avait souillée toute la surface de l'estampe; le tout disparaissait en même temps. On est sûr par ce moyen qu'il ne restera aucune trace au contour de la tache; mais cette méthode n'est applicable qu'aux petites estampes.

Taches d'huile anciennes. — Ces sortes de souillures ont fait de tout temps le désespoir des amateurs. Elles sont très-difficiles à détruire sans altération du noir d'impression. En effet, tout ce qui peut agir sur elles agit nécessairement sur ce noir, qu'on peut considérer lui-même comme une tache aucienne formée par un vernis gras. Rappelons que le noir employé aujourd'hui est bien plus tenace que celui des estampes des 15e, 16e, 17e et 18e siècles.

J'ai fait quelquefois disparaître des taches huileuses, qui semblaient anciennes à en juger par l'origine de leur apparition dans le commerce (par exemple, quand elles sortent du carton d'un amateur soigneux qui les a possédées depuis un demi-siècle), au moyen des liquides indiqués ci-dessus pour les taches récentes. Mais, je l'avoue, j'ignorais complétement la nature précise du corps huileux.

L'emploi de la dissolution de potasse concentrée et versée chaude produit toujours, au bout de quelques heures, la disparition des taches les plus opiniâtres; mais, si l'on agit sur un point gravé, le remède est pire que le mal. Le noir perd son éclat devient pulvérulent, et, entraîné par le liquide, s'étale sur les jours que forme l'intervalle des hachures; la tache serait encore préférable. Ajoutons que plus tard le papier peut subir, par suite d'un remède si violent, un commencement de désorganisation. Il faut tenter ce remède, mais sans cesser d'en observer l'action, afin de l'arrêter à temps [9].

On voit quelquefois exposés aux vitres des encadreurs des échantillons de taches d'huile enlevées, en apparence, avec assez de bonheur; mais généralement c'est sur des dessins à la mine de plomb, à la sanguine ou autres crayons d'une composition inaltérable. On y voit pareillement des gravures divisées en morceaux, dont l'un, d'une blancheur parfaite, contraste avec l'autre, horriblement encrassé d'une huile épaisse. Mais quelle était la nature, la date de cette tache? Et d'ailleurs ne pourrait-on pas supposer que ce spécimen a été formé d'une manière factice? Coupez ainsi une estampe fort saine, tachez un morceau, rapprochez-le de l'autre, et vous pouvez obtenir un superbe échantillon. Pour moi, je crois sincèrement qu'il est encore impossible d'enlever sans altération aucune, une vieille tache d'huile sur une gravure; je me bornerai donc à indiquer des palliatifs, des moyens atténuants.

Mais d'abord, pour ne pas désespérer les amateurs, je leur communiquerai une recette que je tiens d'un de nos collectionneurs les plus intelligents. La plupart des taches huileuses ou graisseuses finiraient par céder au procédé naturel qui sert à blanchir les toiles : exposer l'estampe à la rosée, l'asperger plusieurs fois par jour avec de l'eau distillée, l'étaler en plein soleil, et renouveler l'expérience pendant huit ou quinze jours. J'ai vu un résultat assez satisfaisant obtenu au bout d'une semaine sur un portrait en partie couvert d'huile depuis au moins plusieurs années. Mais reste à savoir si toutes les taches huileuses céde-

(1) Tout le monde sait que dans les fabriques de drap et dans les filatures on emploie pour enlever l'huile destinée à assouplir la laine une argile verdâtre, connue sous le nom de terre à foulon et qui n'agit que par absorption. Toutes les argiles séchées ont en général cette propriété.

(2) On peut placer également avec succès la feuille tachée entre plusieurs doubles de papier non collé. Un fer chaud passé sur le tout détermine souvent la disparition complète de la tache.

(3) L'auteur commet ici une erreur. La chaux mêlée avec les corps gras donne un savon insoluble.

(4) Nous ne savons pourquoi l'auteur donne la préférence à l'éther acétique; tous les éthers en général dissolvent les corps gras. Nous citerons cependant, comme un des plus actifs, bien qu'il soit le plus commun et le moins cher, l'éther sulfurique, appelé vulgairement éther. Toutes les huiles essentielles, telles que celles de lavande, de menthe etc., etc., ont la même propriété.

(5) Nous, nous indiquerons l'alcool, les éthers, les huiles essentielles et le mélange de ces deux dernières classes de corps avec l'alcool. Ainsi les eaux de toilette non colorées, telles que l'eau de Cologne, l'eau de Portugal, etc., qui sont à l'usage de chacun, constituent des dissolvants énergiques de tous les corps gras.

(6) L'essence ne s'enflamme pas spontanément, mais bien à l'approche d'un corps déjà enflammé. La précaution qu'indique l'auteur, est du reste bonne à prendre pour tous les corps que nous avons indiqués nous-mêmes.

(7) On peut encore la tenir quelque temps dans un courant de vapeur d'eau bouillante, ce qui nous paraît infiniment plus simple puisque l'on se sert déjà du bain-marie.

(8) Le fiel ou bile contient en effet des alcalis à l'état d'émulsion; il peut donc agir comme une dissolution faible de potasse, de soude ou d'ammoniaque; mais, je n'en conseille pas l'emploi, attendu que la bile contient une matière colorante verte qui peut elle-même faire tache sur le papier. Le remède serait donc pire que le mal.

(9) Voici comment nous conseillons, nous, d'opérer, pour faire disparaître les taches huileuses anciennes lorsqu'elles ont été rebelles aux traitements indiqués pour les taches récentes. D'abord, nous ne sommes pas, en général, partisan des dissolutions de potasse ou de soude *concentrées* employés *à chaud;* ensuite, nous voyons là deux actions détériorantes : l'une chimique qui peut changer la constitution moléculaire du papier; l'autre purement physique qui change son aspect et fait paraître l'endroit où était la tache lissé, gercé, excorié. Nous avons employé avec succès le procédé suivant : Nous avons posé sur l'endroit taché un petit tampon fait de ouate ou d'éponge fine, imbibé d'une dissolution d'ammoniaque (alcali volatil), et nous l'avons recouvert d'une petite cloche ou d'un verre. Après une demi-heure de contact, nous lavons à l'eau fraîche. Si la tache résiste, nous répétons le même traitement jusqu'à ce qu'elle cesse d'être apparente. Ncus lavons à grande eau, puis au vinaigre, et enfin de nouveau à l'eau et nous laissons sécher. Si, par hasard, quelques traces venaient à reparaître par l'action de la dessiccation, un lavage à l'éther ou à l'essence en ferait promptement justice.

Au lieu d'ammoniaque on peut employer des dissolutions de potasse ou de soude, mais toujours à froid et avec la plus grande circonspection. Pour ce qu'il reste à faire ensuite, il faut s'en rapporter au traitement que nous avons indiqué. L'emploi de ces moyens est infaillible entre des mains un peu exercées.

raient à cet expédient. J'ai vu plusieurs autres échantillons détachés par ce remède naturel; les gravures n'avaient pas une netteté parfaite, mais on devinait qu'elles avaient dû gagner beaucoup.

En résumé, on pourra sur toutes les taches anciennes essayer successivement tous les agents chimiques conseillés pour les taches récentes. Si on ne réussit pas, on est sûr au moins de trouver dans ces essais des palliatifs. L'alcool, l'essence, la potasse faible ôtent à toutes les taches leur transparence, et les réduisent à une légère trace, tantôt d'un jaune faible, tantôt d'un vert très-clair. Toutes les huiles anciennes laissent sur le papier cette trace jaunâtre. C'est, je crois, véritablement la seule partie de la tache qui résiste avec opiniâtreté. Cette matière jaune ou verdâtre n'est pas bien connue des chimistes. Elle colore toute l'épaisseur du papier; de là la difficulté de l'enlever. Sur une étoffe elle disparaît mieux, parce que, ce tissu pouvant se tordre, elle est entraînée mécaniquement. Les taches d'huiles récentes ne laissent pas cette trace, que l'action de l'air et de la dessiccation contribue sans doute à fixer si fortement.

Sur une petite estampe, on peut facilement dissimuler cette tache en donnant (au moyen de réglisse en dissolution ou de sépia) une teinte semblable au reste de l'estampe; la couleur générale sera d'un ton léger et chaud, qui, loin de nuire à la gravure, avantagera quelquefois les tailles du burin. Il m'est arrivé souvent de préférer une épreuve à une autre d'un tirage identique, uniquement parce que sa teinte jaunâtre lui donnait plus d'ensemble au premier coup d'œil. Il ne faut pas que la teinte ajoutée empiète sur le contour de la tache, qui, devenant plus foncé, en dessinerait la forme avec trop de vigueur. On réussit à donner une couche bien uniforme en lavant vivement au pinceau sur le papier humide. On redresse ensuite, soit au fer chaud, soit à la presse.

En résumé, on peut conclure de tout ce qui a été dit sur la question des taches d'huile et de graisse qu'il est impossible d'enlever complétement les taches évidemment anciennes *sans altérer plus ou moins* le papier ou le noir d'impression, et qu'il n'existe que des moyens plus ou moins atténuants. On peut espérer pourtant, vu les progrès incessants de la chimie, que la question sera quelque jour complétement résolue.

Taches de cire blanche ou jaune. — Les cires se dissolvent promptement dans l'essence de térébenthine, surtout chauffée au bain-marie, comme je l'ai dit. Quand ces taches sont épaisses, on enlève le gros au moyen d'un grattoir ou d'un papier buvard appliqué sur la cire, et sur lequel on appuie une cuiller d'argent contenant un charbon allumé. La cire jaune macule assez souvent les anciennes estampes, car nos pères s'éclairaient avec moins de raffinement que nous. La trace qui peut en rester ne disparaît pas toujours dans le chlore et ses composés. Au sortir du bain de térébenthine, tremper l'estampe dans l'alcool ou la placer entre deux couches de plâtre fin, qui l'absorberont au bout de quelques heures (10).

Taches de stéarine. — La bougie usitée aujourd'hui est une sorte de graisse saponifiée; celle qui est transparente se nomme, je crois, blanc de baleine. Ces taches traversent le papier d'outre en outre et lui communiquent une transparence désagréable; elles disparaissent dans l'eau bouillante ou l'alcool chaud, mais le papier reste toujours assez raide à cet endroit, et le noir d'impression perd quelquefois un peu de son brillant, sans que j'en sache la cause (11).

Cire à cacheter, résine et vernis résineux à l'alcool. — Toutes les résines sèches se dissolvent dans l'alcool chauffé au bain-marie. On ôte la partie épaisse, comme je l'ai dit ci-dessus (taches de cire). Les cires à cacheter, diversement colorées, laissent une teinte dont la trace est souvent très-tenace. Selon que la matière colorante est rouge, bleue, etc., on emploie divers moyens pour l'attaquer.

Taches de goudron, poix, cambouis. — Ces taches, qui se rencontrent rarement, cèdent probablement à l'action de la térébenthine chaude. S'il restait une trace noirâtre, je crois qu'elle résisterait opiniâtrément, car ce serait du noir de fumée. Chomel, dans son *Dictionnaire économique* (tom. II), prétend décomposer les taches de cambouis « avec du beurre qui s'enlève ensuite au « moyen d'une cuiller contenant du feu, et la poix en l'imbibant d'huile. » Je n'ai pas essayé, le succès me paraît douteux (12).

Jaune d'œuf. — Ce jaune est toujours mêlé à de l'albumine, matière qui s'épaissit dans l'eau bouillante et quitte le papier en entraînant la matière jaune. Il reste, en certains cas, une trace légère dont le principe est peu connu des chimistes; bien qu'il y ait du soufre dans le jaune d'œuf, elle est d'une nature non sulfureuse. On l'affaiblit beaucoup en l'imbibant au pinceau, à plusieurs reprises, de chlorure de chaux, et l'imprégnant ensuite d'acide hydrochlorique très-faible, qui l'entraîne avec le chlorure en produisant effervescence. La légère teinte qui peut survivre se confond avec la teinte générale d'une estampe un peu enfumée. Si le papier est lisse et de pâte bien encollée, tout glisse et disparaît sous l'éponge dans un bain d'eau chaude.

Taches de boue. — Une tache de boue légère, venant, par exemple, d'une éclaboussure, s'enlève à l'éponge, sur l'estampe maintenue dans l'eau. Si le papier est bien encollé, il ne restera aucune trace, à moins que cette tache n'ait pour origine une forte pression; tel serait le cas où l'on aurait marché sur l'estampe. Sur un papier absorbant ou excorié, la boue ne peut glisser aisément, l'éponge arrache le papier. Alors on couvrira la tache de savon pâteux, de colle d'amidon, ou de toute autre matière gluante et mucilagineuse susceptible de l'entraîner et de se délayer elle-même ensuite dans l'eau à chaud ou à froid. Si, après cette opération, il restait encore quelques traces opiniâtres, il faudrait essayer successivement le chlore, la potasse, ou l'acide hydrochlorique très-affaibli. Une tache de boue se complique de tant de matières hétérogènes, qu'on ne peut agir que par tâtonnements. Celle de Paris contient un peu d'oxyde de fer, ou rouille, qui provient de l'usure continuelle des roues de mille voitures. La rouille disparaît dans l'acide oxalique chaud (13).

Taches d'encre. — L'encre ordinaire du commerce se décompose avec facilité, car son principe constituant, la noix de galle, est une matière végétale unies à un peu d'oxyde de fer. Ce noir cède assez promptement à une application de sel d'oseille (oxalate de potasse), qu'on arrose d'eau *bouillante;* cette dernière condition est essentielle au succès rapide (14). Les chimistes signalent la propriété que possède l'étain d'accélérer la décomposition, et conseillent de faire bouillir une dissolution du sel d'oseille dans une cuiller d'étain, ou de mettre au revers de l'endroit taché une feuille de ce métal au moment où l'on verse l'eau bouillante *. On

(10) Nous avons la certitude que l'action de la rosée serait beaucoup plus efficacement employée ici que pour les taches d'huile anciennes. Personne n'ignore en effet, que les ciriers, afin de blanchir la cire jaune d'abeilles, la découpent en rubans minces, qu'ils laissent exposés à la rosée de la nuit et aux rayons solaires d'une moyenne température. La couleur de la tache une fois changée, il faut traiter par l'alcool chaud ou l'essence.

(11) Un traitement tout simple à l'éther ou à l'essence n'aura aucun de ces inconvénients.

(12) Non-seulement ce procédé est douteux, mais, bien plus, il est impraticable en ce sens que cette addition de beurre et d'huile—corps qui font déjà tache eux-mêmes—ajoutent à la difficulté au lieu de l'amoindrir. Toutes les taches goudronneuses doivent céder comme le croit M. Bonardot, à l'action de l'essence, et nous ajouterons aussi à celle de l'alcool et de l'éther.

(13) Nous croyons devoir répéter ici ce que nous avons déjà dit à propos de l'emploi de la potasse et de la soude, à chaud. C'est-à-dire que le même danger existe pour l'emploi des acides dans le même cas.

L'action des acides pouvant aussi altérer la nature du papier, nous conseillerons toujours comme palliatif, les lavages avec les alcalis ou leurs carbonates en dissolutions étendues, puis en dernier ressort, les lavages à l'eau.

(14) L'acide hydrochlorique étendu d'eau et appliqué à froid réussit très-bien aussi. Il faut après son action trois lavages; l'un à l'eau pure; l'autre avec une dissolution de carbonate de soude faible; le troisième avec de l'eau.

* Un chimiste m'assure que la présence de l'étain, du zinc, etc., favorise singulièrement, en certains cas, par un effet électro-chimique, la décomposition des oxydes métalliques par les acides. J'en ai fait l'expérience sur l'ocre jaune; elle a réussi.

(*Note de M. Bonardot.*)

réussit encore mieux avec une dissolution chaude et assez concentrée d'acide oxalique pur. C'est un sel extrait de celui de l'oseille, dont il est le principe *.

Le chlore, ainsi que les chlorures alcalins et plusieurs acides décomposent l'encre, mais sans enlever la tache de rouille, qui survit à la teinte noire. Pour éviter une double opération, il vaut mieux recourir de suite à l'acide oxalique chaud (15).

Avis aux bibliophiles. — Les taches d'encre sont assez communes sur les anciens livres. Quand un grand nombre de feuillets a été traversé, le livre doit être décousu, pour être ensuite relié de nouveau. Si pourtant on ne voulait pas se résoudre à ce parti extrême, voici le procédé assez long à mettre en usage. On attaque isolément chaque feuillet; on place sous la tache une feuille d'étain, on humecte la page d'acide oxalique liquide et chaud au moyen d'une éponge, et quand le noir a disparu on retire l'étain, puis on applique au recto et au verso un papier absorbant et l'on ferme le livre pour recommencer sur le feuillet suivant. Si l'on applique la dissolution sur la tache seulement, il se forme souvent au delà de ces limites une zone jaunâtre, qui exige, pour l'enlever, un mouillage général de la page à l'eau pure.

Taches d'encre. — J'ai parlé de l'encre dont on fait communément usage. Mais il en est d'autres de diverses natures, qui peuvent exiger d'autres remèdes. Si l'acide oxalique ne réussit pas, il faut avoir recours au chlore, à l'eau de javelle ou à la dissolution faible d'acide hydrochlorique.

Encre de Chine. — Cette encre, qui a pour base le noir de fumée très-divisé (et non le liquide noir que sécrète le poisson nommé *sèche*, comme le croient quelques personnes), a été jugée par tous les chimistes complétement indécomposable. Ce noir, fraîchement appliqué sur un papier lisse et bien encollé, peut s'effacer avec une éponge humide : dans ce cas il glisse, il est entraîné mécaniquement; mais aucun agent ne peut chimiquement le décomposer ou le dissoudre quand il est une fois adhérent à l'épiderme du papier. On peut même le regarder comme plus tenace que l'encre d'impression ancienne, qui, en certains cas, est en partie entraînée avec la matière huileuse qui la compose.

J'ai fait au sujet de l'encre de Chine bien des tentatives sans résultat; je n'ai pu même trouver un atténuant. Il y a plus, si l'on veut absolument s'en délivrer, il faut gratter le papier. C'est du reste le meilleur parti à prendre sur les parties blanches. Quand le papier est absorbant, le noir le perce d'outre en outre; il faut découper et remplacer le morceau.

De cette impossibilité de détruire et même d'affaiblir des taches si apparentes, il résulte pour les bibliophiles un nouveau conseil : celui de ne jamais se servir d'encre de Chine dans le voisinage de leurs livres ni pour y tracer des notes. Il faut se garder encore d'en mêler à l'encre commune, puisqu'elle laisserait une trace ineffaçable. D'autre part, cette vertu indélébile peut être utilisée toutes les fois qu'on veut obtenir des caractères inaltérables : aussi en indiquerai-je l'usage au sujet de la réparation des traits de burin.

Taches de noir de fumée. — C'est du carbone très-divisé retenant de l'hydrogène (16) qui lui donne sans doute cette nature onctueuse qui le fait adhérer à la surface du papier. Bien que placé au nombre des gommes résines, il ne peut se dissoudre dans l'alcool, où il reste en suspension (17). On pouvait espérer que l'eau oxygénée le réduirait à l'état gazeux d'acide carbonique et le décomposerait; mais sa surface repousse les liquides et le rend inaccessible à l'action de toutes les substances chimiques. Quand le noir de fumée n'a pas été frotté sur le papier de manière à s'y incruster, la mie de pain rassis l'enlève assez facilement; la trace noire qu'il laisserait est chimiquement inattaquable.

Taches de crayons. — *Plombagine, sanguine, crayon noir*, etc. —La plupart des traces de crayon s'enlèvent à la gomme ou à la mie de pain. Quand elles résistent à cet expédient, qu'on doit employer avec douceur, on les entraîne au moyen de savon en gelée ou de colle de pâte, en frottant avec une éponge douce. Il reste presque toujours des taches dites *mouillures*, occasionnées par l'eau employée pour dissoudre le savon. (Voyez ci-après le moyen de faire disparaître ces taches.) Mais s'il restait des traces opiniâtres sur le papier, ce qui arrive rarement, il faudrait désespérer de les enlever. La plombagine ou mine de plomb (deux mauvaises dénominations) est un composé inaltérable de charbon mêlé de fer. Une excessive température peut seule en opérer la décomposition. Quant aux crayons de couleurs (espèce d'argile siliceuse retenant du charbon ou des oxydes métalliques colorés), ils sont également indécomposables**.

Les traces sur le papier produites par un métal simple, tel que le plomb, le cuivre, etc., se dissolvent dans la plupart des acides étendus. Quant aux traces de fusian et de charbon tendre, elles cèdent toujours à la mie de pain ou à l'action entraînante du savon.

Comme il est des cas où les crayons peuvent laisser des traces, on doit éviter d'appuyer trop fortement quand on charge la marge d'un livre rare, de notes à la mine de plomb, etc.

Encre à marquer. — Ce liquide grisâtre, qui est un nitrate d'argent dissous dans l'eau, est très-solide, en ce sens que la potasse ou la chaux des lessives ne fait que lui donner de la vigueur. Cependant sur le papier il cède presque aussitôt à l'action de l'eau de Javelle ou du chlorure de chaux appliqué au pinceau. Du reste, il est bien rare que cette encre se trouve sur une estampe. Elle ne disparaît pas de même sur le parchemin, qui est une matière animale; elle y laisse, comme sur la peau des mains, une trace violacée ineffaçable (18).

Taches de café, tabac, thé, vin, réglisse, etc. — Toutes ces taches de nature végétale disparaissent dans le chlore liquide, le chlorure de chaux ou l'eau de Javelle. Il suffit ordinairement de passer le liquide plus ou moins concentré sur la tache avec un pinceau. Le chocolat, contenant, je crois, de l'huile, exigerait peut-être une opération plus compliquée (19).

Taches de fruits. — M. Thénard affirme dans son *Cours de chimie*, à l'article *Acide sulfureux*, que cet acide enlève spécialement sur le linge toutes les taches de fruits. Son action est sans doute la même sur le papier. Je crois, au reste, qu'on doit obtenir du chlorure le même effet, et qu'en certains cas l'eau chaude est même suffisante (20).

Taches du sang. — Le sang disparaît assez vite, par entraînement sur le linge; mais le papier, ne pouvant se tordre, offre plus de difficultés. La tache se décolore dans le chlorure de chaux ou l'eau de Javelle; puis il faut un séjour d'au moins 20 minutes, ce qui peut entraîner des chances d'altération subséquente pour le

* On vend chez les papetiers un liquide qui contient pour 8 ou 10 centimes d'acide oxalique en dissolution. Le flacon se vend à raison de 60 centimes, sous le nom d'*encrivore*. On gagne plus aujourd'hui à composer des drogues que des livres! (*Note de M. Bonardot.*)

(15) Voir la note nº 14.

(16) Ce fait ne dépend pas, ainsi que le dit l'auteur, de ce que le noir de fumée retient de l'hydrogène, mais bien de ce qu'il est accompagné dans sa fabrication d'une huile résineuse pyrogénée.

(17) Le noir de fumée n'est pas compris au nombre des *gommes résines*, c'est tout simplement du carbone souillé de quelques impuretés, dont les chimistes le débarrassent facilement au moyen d'une exposition en vase clos à une forte température. Non-seulement ce corps est insoluble dans l'alcool, mais encore dans l'éther, l'essence et tous les autres excipients dont nous avons parlé.

** Je ne parle pas ici des pastels, qui se décomposent avec effervescence dans les acides faibles. Les crayons argileux (et sans doute aussi la plombagine) qui adhèrent simplement au papier finissent, avec le temps, par se combiner en quelque sorte avec sa surface; aussi les traces de la sanguine, au bout d'un demi-siècle, sont-elles *inentraînables*. La triple combinaison de l'air, de l'humidité et de la lumière est un véritable agent chimique lent, mais plein de puissance. (*Note de M. Bonardot.*)

(18) Nous avons fait disparaître de ces sortes de taches en les traitant par une dissolution de sel de cuisine, puis par l'ammoniaque, lavant toujours ensuite à grande eau.

(19) Le chocolat contient, en effet, une matière huileuse appelée beurre de cacao. On en ferait disparaître les traces avec les agents indiqués à l'article taches huileuses récentes.

(20) Le doute n'est pas permis. Nous sommes certain que les moyens indiqués ici par M. Thénard réussiraient fort bien sur le papier.

point de la gravure mis longtemps en contact avec ces liquides. En tout cas, je préfère le chlorure de chaux; il laisse une trace jaune pâle, qui disparaît dans un faible acide. Je n'ai pas essayé la bile; je pense qu'elle cède aux mêmes agents chimiques que le sang. La couleur rouge du sang passe pour contenir de l'oxyde de fer; néanmoins je n'ai rien obtenu de l'acide oxalique, qui pourtant décompose cet oxyde.

Fientes de mouches ou d'oiseaux. — Les taches de ce premier genre sont très-communes, principalement sur les grandes estampes qui ont été longtemps étalées à nu sur une muraille. Les unes s'effacent dans l'eau, au simple frottement de l'éponge, ou glissent sous l'ongle; mais les autres pénètrent le papier dans toute son épaisseur, et sont très-difficiles à enlever. Cette différence provient de l'espèce de mouches, et peut-être aussi de la nature de leurs aliments. Elles disparaissent dans un bain de chlorure de chaux assez concentré; il vaudrait mieux les laisser, quand elles nuissent peu à l'effet de la gravure. L'eau acidulée n'a sur elles aucune influence; peut-être la dissolution de potasse détruirait-elle le principe gras, qui s'oppose à leur disparition.

Quant à la fiente des oiseaux, elle a pour base l'acide urique; on l'écroûte d'abord et on enlève la trace jaunâtre par le chlorure de chaux faible.

Taches de colle de pâte. — Ces taches, quand elles sont très-récentes, disparaissent sous une éponge imbibée. Quand elles sont sèches, on a recours à l'eau bouillante, qui dissout de même et sur-le-champ toutes les colles gélatineuses.

Taches de rousseur isolées.—Ces taches se rencontrent surtout sur les estampes qui ont longtemps été encadrées, et elles sont dues à l'humidité du carton et peut-être à la nature du papier*. Le chlore les enlève au bout d'un certain temps; mais quelquefois elles laissent une trace qui provient, je crois, d'une décomposition partielle du papier, ou bien elles s'effacent momentanément et reparaissent plus tard (21).

Taches de moisissure. — On voit quelquefois des estampes encadrées se couvrir de petits points blanchâtres formés par l'humidité : ils cèdent au frottement de la mie de pain. Mais ces larges taches qu'a produites une longue action de l'air humide, et dont la couleur est d'un jaune fauve ou violacé parsemé de points noirs, étant une véritable pourriture, ne peuvent guère que pâlir dans le chlore; et comme le papier très-altéré se tourne en bouillie, il est nécessaire de renforcer le verso.

Taches jaunâtre de nature difficile à reconnaître. — L'application de l'acide oxalique liquide enlève les taches ferrugineuses; toutes celles qui auraient un autre principe métallique seront décrites à l'article *Décoloriage*. Mais il en est d'autres dues à un principe inconnu difficile à détruire : comme il est impossible d'en saisir la nature, il faut tâtonner; commencer ses essais par les liquides les plus innocents, et remouiller l'estampe pour en annuler l'action, avant de procéder à une nouvelle tentative.

Taches fauves et noirâtres provenant de brûlures. — On conçoit que celles-ci sont irréparables, puisque le papier est charbonné, désorganisé; il faut les conserver telles quelles, le soutenir par une pièce appliqué au verso, ou remplacer toute la partie décomposée.

Encrassement des estampes. — Une estampe mise souvent en contact avec la main en transpiration, se couvre bientôt d'une crasse plus ou moins épaisse. Quelques recueils de la Bibliothèque royale offrent en ce genre de curieux échantillons, surtout les marges. Si la gomme élastique ou la mie de pain n'agissent pas, on trempe la gravure dans la bassine, on la recouvre d'une couche de savon blanc en gelée ou de savon noir; on ajoute de l'eau bouillante, et on laisse le tout en contact pendant une nuit. Il est rare qu'en frottant ensuite l'estampe avec un blaireau très-doux ou une éponge, toute la crasse ne soit pas entraînée, surtout quand le papier est lisse et sans écorchures. L'ammoniaque, qui nettoie les draps et les chapeaux encrassés, réussirait, je crois, appliqué à l'éponge douce. On peut, dans les cas désespérés, recourir au chlorure de chaux liquide assez concentré, ou enfin à la dissolution de potasse, puis retremper dans un bain d'eau acidulée (22).

Taches noires carboneuses (provenant de l'encre d'impression). — Souvent les feuillets d'un livre relié avant le séchage complet du noir d'impression se déchargent sur les pages voisines ou sur les estampes intercalées. Cette trace, nommée *maculation*, n'est souvent qu'une couche très-légère de noir de fumée qui cède à la gomme, à la mie de pain, ou au savon en gelée. S'il résiste à ces trois moyens, il n'y a aucun espoir de remède, puisque nous avons vu que le noir de fumée ne peut ni se dissoudre ni se décomposer.

Mouillures. — On appelle ainsi des taches d'une teinte jaunâtre plus foncée vers les bords, formées sur le papier par le séjour de l'eau ordinaire. Les livres exposés en plein vent offrent de superbes échantillons de mouillures dues à l'infiltration de la pluie à travers les tranches du livre. Quand une goutte d'eau tombe à plat sur une vieille estampe, elle conserve une forme plus au moins sphérique. Or cette eau dissout une certaine quantité du jaune qui enfume l'estampe, et la matière colorante, entraînée par la pente qui résulte de cette forme bombée, s'accumule sur les bords de manière à produire des taches annulaires; au lieu d'une goutte, supposons une flaque d'eau de forme inégale, la tache ressemblera à une portion de carte géographique. Toutes ces taches, quand il n'y a point de moisissures, sont fort innocentes. Un bain de quelques heures dans l'eau pure suffit pour les effacer; si la disparition tarde trop à s'effectuer, l'on ajoute à l'eau un peu de chlore. On peut les enlever sur les livres en posant à plusieurs reprises des linges mouillés de chaque côté du feuillet taché, et isolant cet appareil au moyen de feuilles d'étain; l'effet produit, on retire le tout et on ferme le livre après avoir placé le feuillet humide entre deux papiers buvards. Quand le livre est à moitié envahi par les mouillures, il faut se décider à le découdre et à le tremper une nuit dans l'eau; puis on fait sécher les feuilles à califourchon sur une ficelle tendue, et on donne au relieur.

J'ai sans doute oublié de décrire plus d'une tache qui s'offrira à l'amateur en certaines circonstances. En raisonnant par analogie, il trouvera tout aussi bien que moi des remèdes ou des palliatifs. S'il croit la tache de nature végétale ou animale, il appliquera le chlore; métallique, l'acide hydrochlorique ou autre étendu d'eau; huileuse ou graisseuse, l'essence de térébenthine, la dissolution de potasse, etc.

A. Bonardot.

L'ABBAYE D'AULNE.

Dans une de ces vallées charmantes, mais peu étendues, qu'on rencontre si souvent sur les bords de la Sambre, on voit les nobles et tristes ruines d'une ancienne abbaye. Soigneusement cachées derrière les montagnes, elles apparaissent tout à coup au voyageur étonné, à qui rien d'abord n'en a révélé l'existence. Avant que ce monastère fût devenu la proie des flammes, et lorsqu'il était encore dans toute sa splendeur, il devait offrir le spectacle bizarre de la nature et de l'art se réunissant pour embellir la vie de ceux qui avaient juré de s'en interdire les douceurs. Il y a quarante ans, l'incendie et la désolation avait déjà passé par là ;

* Les papiers des XVIIIe et XIXe siècles offrent souvent de ces taches isolées, plus rares à rencontrer sur les papiers des siècles précédents. (*Note de M. Bonardot.*)

(21) Nous croyons que dans ce cas l'eau oxygénée serait d'un bon emploi. Il en est de même pour les taches de moisissure.

(22) L'alcool, l'éther et l'essence seraient aussi d'un bon emploi.

les magnifiques constructions étaient devenues des ruines, mais des ruines pleines de majesté et de grandeur. Depuis, la main des hommes est venue en aide aux ravages du temps et de l'abandon, et chaque jour a vu enlever quelques-uns des vieux débris d'une grandeur passée. Quelques années encore, et il ne restera de l'abbaye d'Aulne, que le nom et le souvenir.

Ce qui existe aujourd'hui a conservé son caractère de grandeur et de tristesse. La situation est charmante, rien n'égale le calme et la solitude de ce lieu. Il devrait être choisi par celui qui veut savourer, loin des félicitations ou de la pitié des hommes une joie, une douleur, une espérance.

Lorsqu'on entre dans la grande cour carrée, qui se nommait jadis la cour d'honneur, on voit encore vers la gauche les chapiteaux dorés des colonnettes qui ornaient l'appartement du supérieur. Vis-à-vis sont les restes de la chapelle où se chantaient les louanges du Seigneur. L'architecture en est assez remarquable. Près de là sont quelques bâtiments épargnés par les flammes, restaurés par une main moderne et dont les habitants forment, avec ceux de la ferme, la seule population du lieu.

A côté de l'ancienne chapelle, on en a construit une autre destinée aux fidèles de l'endroit. Elle est pauvre et triste, l'humidité en a verdi les murs. C'est sur la porte de cette petite église que les visiteurs inscrivent leurs noms, noms obscurs pour la plupart et tout étonnés de se trouver accolés à quelques noms illustres d'artistes, d'écrivains, de poëtes.

Nous parcourûmes dans cette partie de l'abbaye de longs et sombres corridors, où les échos répétaient à l'envi chacune de nos paroles et jusqu'au bruit de nos pas; puis des chambres immenses pleines de livres poudreux et à demi rongés par les rats; çà et là, jonchant le sol, de vieux meubles à moitié brisés, tous très-beaux de forme, servant à prouver que les humbles enfants de Saint-Benoît mettaient encore ailleurs que dans leurs constructions, une recherche un peu mondaine.

En quittant la grande cour carrée, l'excursion devient plus difficile : des pans de muraille, entièrement séparés du bâtiment principal, semblent trembler sur leur base; des quartiers de pierre viennent tomber aux pieds mêmes du voyageur, enfin des parties de voûte se détachant laissent voir par l'ouverture circulaire que leur chute a formée, la couleur bleue du ciel et la verdure des bouleaux, dont le feuillage gracieux et triste sert d'accompagnement aux ruines. Tous ces débris réunis s'amoncellent et sont bientôt recouverts par la végétation active qui croît dans ces lieux. Ils rappellent par leur forme les ondulations d'un cimetière. Le réfectoire est assez bien conservé, il est soutenu par des colonnes encore presque entières.

Quant aux souterrains qu'on nous dit être beaux et vastes, nous ne pûmes les visiter, l'eau et les décombres nous en ayant interdit l'entrée.

Nous avions terminé notre excursion et nous nous disposions à quitter l'abbaye, en regrettant de ne pouvoir obtenir des habitants du lieu des renseignements précis sur l'origine et l'époque de sa fondation, lorsque le hasard, qui vient souvent en aide aux voyageurs et aux curieux, nous fit rencontrer un vieux curé de campagne que sa physionomie ouverte et franche nous engagea à aborder.

La connaissance fut bientôt faite; le bon vieillard se montra tout disposé à répondre au désir que nous lui exprimions. Il s'assit sur le gazon et nous ayant engagés à l'imiter, il nous parla en ces termes :

« L'abbaye d'Aulne, dont vous ne voyez plus que les restes, fut un des monastères qui contribuèrent le plus à la civilisation de la race barbare.

Vers la fin du VIe siècle et au commencement du VIIe, ce pays, aujourd'hui si florissant, n'était couvert que d'immenses forêts au milieu desquelles vivait un peuple à demi sauvage. La chasse, et plus souvent encore, le vol et la rapine étaient leurs moyens de subsistance. Cet état de choses dura jusqu'en 650, époque où la conversion de Landelin amena la fondation de quatre monastères.

Né dans les fayuns de Cambray, de parents illustres parmi les Franks, ce saint eut pour parrain saint Aubert, alors évêque de cette ville, qui ayant remarqué en lui beaucoup d'intelligence et un certain penchant à l'obéissance passive, l'instruisit afin de le faire entrer dans les ordres. Élevé au milieu d'un cloître, n'ayant que des moines pour amis, des livres sacrés pour guides, Landelin se familiarisa avec l'idée de finir ses jours où il avait passé sa jeunesse. Aussi bien c'était le désir de saint Aubert, c'eût été être ingrat que de ne pas lui obéir. Au moment d'être ordonné prêtre, il songea à l'avenir et envisageant, la tristesse de la vie monastique, il pleura. Quelques amis, nobles comme lui, mais fort peu disposés à se consacrer à Dieu, ayant eu connaissance de son projet et de ses larmes, songèrent à le détourner de sa première résolution. « Quelle belle jeunesse et quelle belle vie on veut enlever au monde! lui dirent-ils. Frère, n'y consens pas si tu tiens à être utile à tes parents et à toi-même; il vaut bien mieux, crois en nos avis, quitter le monastère pour connaître les délices du monde, que de vivre ici comme si tu n'avais jamais existé. Viens avec nous, nous te rassasierons de plaisirs. »

Ces paroles furent plus que suffisantes. Quittant secrètement le lieu où il avait été élevé, Landelin changea son nom en celui de Maurosus et alla rejoindre ses pernicieux amis avec lesquels il s'abandonna à de grands désordres. Il vécut quelque temps de l'argent qu'il avait emporté du monastère mais; cette ressource, bien faible, venant à lui manquer, il ne lui resta que l'alternative d'aller se jeter aux pieds de ceux qu'il avait outragés par sa fuite ou de se créer une existence plus ou moins précaire en dévalisant les quelques rares voyageurs qui s'aventuraient dans les forêts voisines. Après avoir hésité, ils adoptèrent d'un commun accord le second parti et se retirèrent à Grignard, résolus à y vivre de vols et de rapines. Un jour Maurosus, qui par sa hardiesse, sa bravoure et peut-être aussi sa cruauté avait mérité d'être placé à la tête de ses compagnons, cernait la maison d'un homme riche, attendant un moment favorable pour la piller. La nuit vint et un nouveau crime allait sans doute être commis, lorsque Dieu, qui ne voulait pas le permettre, envoya à Maurosus un profond sommeil pendant lequel il vit l'âme d'un de ses malheureux amis traînée en enfer par le démon. Une ange lui apparut en même temps et lui dit : « Voilà quelle sera la récompeuse de tes travaux. Crois-tu, Maurosus, qu'il vaille mieux être plongé dans les gouffres infernaux que de partager les gloires célestes, promises à tout bon serviteur de Dieu? Abandonne ces lieux, va trouver ton père spirituel, repens-toi de tes fautes et fais ce que sa bonté te dictera. »

Ce rêve aurait pu durer longtemps encore, s'il n'avait été interrompu par les amis de Maurosus qui venaient lui annoncer qu'un des leurs, précisément celui qu'il avait vu en songe, venait de mourir subitement, comme frappé par une main invisible.

Effrayé par les avertissements du ciel, instruit par ses malheurs, Landelin après avoir cherché à ramener ses amis dans la voie du salut, court se jeter aux pieds de saint Aubert, le supplie d'oublier ses fautes en faveur de son repentir et lui demande pénitence et pardon.

Le saint prélat accueillit avec bonté ce nouvel enfant prodigue; il oublia son ingratitude et lui ordonna de se retirer dans un monastère, afin d'expier son passé criminel par le jeûne et les austérités volontaires.

Deux fois il alla à Rome, et à son retour, il fut successivement élevé au diaconat et à la prêtrise. Absous par saint Aubert, Landelin voulut faire pénitence dans les lieux mêmes de ses désordres; il se rendit à Grignard, bâtit une église à une-demi lieue de ce château et jeta les fondements de l'abbaye de Lobbes en 638. Quelques années plus tard, abandonnant ce nouveau monastère et cédant sa place à un de ses religieux nommé Nismer, il vint à Aulne y fonder une autre abbaye.



LE FUMEUR,

TIRÉ DU CABINET DE S A S LE PRINCE D'[illegible]

Après avoir été plusieurs fois reconstruite et embellie, l'abbaye d'Aulne fut détruite pour ne plus se relever. En 1794, époque où Charbonnier marqua son passage en Belgique par l'incendie et la destruction, les religieux qui l'habitaient se dispersèrent pour ne plus se réunir; tous sont morts aujourd'hui, et don Norbert, le seul qui existe encore, est maintenant le curé d'un petit village éloigné; il passe sa vie entre les souvenirs du passé, le bonheur calme du présent et les espérances de l'avenir. »

Le bon vieillard avait terminé son récit : il se tut et deux larmes silencieuses coulèrent le long de son visage vénérable. Voulant respecter sa tristesse, nous nous préparions à le quitter après lui avoir demandé d'où venait le nom d'Aulne donné à ce monastère. Don Norbert, car c'était lui, se leva sans nous répondre, nous fit tourner un pan de muraille à demi caché par les arbres et nous montra au-dessus d'une porte gothique une pierre presque usée par le temps. Sur cette pierre était une madone au pied de laquelle on lisait l'inscription suivante :

Has Landelius sedes erexit
Et Alnæ imposuit clarum
Vicinis nomen ab alnis.

CAMILLE MAILLARD.

MOYEN INGÉNIEUX

DE DEVENIR UN RUBENS,

EN DEUX HEURES DE TEMPS — MONTRE A LA MAIN.

Depuis le jour où M. Arago, François, — le grand Arago de l'Institut de France, — eut l'heureuse idée d'inventer, de complicité avec M. Daguerre, l'art d'élever le soleil à la hauteur d'un peintre de portraits, sans faire d'études préalables, toute la gent rapinière se mit immédiatement en devoir de rechercher quelque chose qui pût également lui rapporter six bonnes mille livres de rente comme à son illustre patron. L'imagination, que MM. les poëtes appellent *la folle du logis*, fermenta dans la cervelle de ces messieurs, et chacun se crut appelé à de hautes destinées. M. Delamarre de Saumur se mit à inventer la *peinture siccative*, — procédé que l'on connaissait déjà du temps des Van Eyck; — M. Hussenot de Metz inventa la *peinture en feuilles*, M. Rouillé, de Paris, inventa un mécanisme *réducteur* ou *élargisseur* (ad libitum), et M. Ernette de je ne sais où, inventa le *dessin indélébile et économique* devant lequel se pâma l'Académie des beaux-arts de Paris, — en apprenant au premier venu l'art de dessiner correctement d'après nature *en trois leçons!* sans jamais avoir mis un crayon en main. Tous ces messieurs aspiraient à une pension nationale, rien de plus. Ils trouvaient confortable le piédestal sur lequel le gouvernement et M. Arago avaient assis M. Daguerre; et ils se disaient, qu'après tout, un travail quelconque méritait salaire, et qu'ayant rendu service à l'humanité, le gouvernement devait bien les nourrir, les loger et les blanchir pour cela. C'était une opinion tout comme une autre! Et le fait est, qu'en l'examinant de bien près, on doit reconnaître qu'elle est peut-être moins ridicule qu'une autre.

Aujourd'hui, voici le gouvernement belge en proie à un inventeur de la même force. Un M. Regnier, de Gand, vient de retrouver la manière de faire un Rubens. Il ne peint ni mieux ni plus mal; il peint exactement comme Rubens et il offre au gouvernement belge de lui révéler « *l'identité du coloris de sa découverte, avec celui de Rubens.* » (Sic.) Donnez-moi n'importe quel panneau de chêne, — dit-il, — et je me charge de vous confectionner un Rubens de manière à dérouter tous les Nieuwenhuysen de la Belgique. Le gouvernement n'a pas voulu fournir le panneau, parce que le bois de chêne se vend horriblement cher dans ce moment-ci, mais il s'est contenté de nommer une commission composée des illustrations artistiques du pays pour examiner la découverte de M. Regnier. Cette commission a fait un rapport par lequel elle concluait que, « l'inventeur n'ayant pas jugé à propos de l'éclairer sur ses procédés il lui était impossible de donner une opinion motivée. »

C'est alors que, mécontent de la réponse faite par la commisson, M. Regnier s'est décidé a en appeler au jugement de la nation en adressant au ministère de l'Intérieur la philippique que voici :

M. le Ministre,

« Le 16 mai 1845, j'eus l'honneur de vous adresser une requête, dans laquelle j'offrais de révéler, et de démontrer devant une commission composée de quelques chimistes, physiciens et peintres, mes découvertes des matières colorantes et des procédés employés par Rubens, contre une récompense à m'accorder par le gouvernement, après que la commission aurait constaté l'identité des objets de ma découverte avec la peinture de Rubens.

« Par une missive de M. le gouverneur de la Flandre Orientale du 1er septembre 1846, vous m'avez envoyé devant une commission présidée par M. Wappers, et qu'il avait été chargé de composer lui-même : il y avait dans cette commission trois peintres et un pharmacien-chimiste. Le 21 septembre suivant, j'eus une entrevue avec M. Wappers, qui me dit, qu'eût-il de ce jour les couleurs et les procédés de Rubens à sa disposition, il n'en voudrait jamais; c'était assez me témoigner sa malveillance envers ma découverte. Le 26 septembre, j ai comparu devant cette commission, dans le local de l'Académie royale d'Anvers.

« M. Wappers, président de la commission, me demanda si je voulais mettre à leur disposition et leur expliquer les objets de ma découverte? Je demandai à M. Wappers, si la commission était chargée de m'accorder une récompense dans le cas où ma découverte serait reconnue identique avec la peinture de Rubens? Il me répondit que la commission n'était instituée que pour examiner les objets de ma découverte et qu'il n'était nullement question de récompense.

« Alors j'ai refusé de leur révéler ma découverte et d'en rien laisser à leur disposition. Mais j'ai offert de faire immédiatement une copie partielle d'après un des tableaux de Rubens qui se trouvent au musée d'Anvers, afin de leur prouver *l'identité du coloris de ma découverte avec le coloris de Rubens,* ce que la commission a accepté.

« La commission a choisi au musée le tableau de Rubens n° 83, m'a désigné sur ce tableau une partie à copier, et m'a laissé avec ce tableau et un gardien de l'Académie. Après deux heures de travail et la copie finie, la commission, accompagnée de plusieurs autres personnes, est venue inspecter et comparer mon travail pendant quelque temps. M. Dyckmans, peintre et membre de la commission, a dit : qu'avec leurs couleurs et les moyens d'exécution qu'ils possédaient il leur était impossible de produire des tons aussi purs et aussi harmonieux que les tons clairs de ma copie. Alors M. Wappers a dit la même chose pour les tons obscurs de ma copie. Après sept quarts d'heure d'inspection (de 1 1/2 à 3 1/4), pendant lesquels les questions et les suppositions insidieuses n'ont pas fait défaut, la commission m'a permis de me retirer avec mon travail, qui est en ma possession.

« Le 20 octobre 1845, M. le gouverneur de la Flandre Orientale me fit transmettre copie du procès-verbal de la séance de cette commission, dans lequel il est dit : que dans ma copie aucun ton n'est exact et qu'il est hors de doute qu'un artiste habile peut faire beaucoup mieux avec les matières colorantes employées de nos jours; assertion tout-à-fait opposée à la réalité et au jugement exprimé le 25 septembre dans le local de l'Académie d'Anvers.

« Le 21 novembre suivant, je reçus de M. le ministre de l'intérieur une missive pour m'informer que, vu le rapport de la commission instituée pour prendre connaissance de ma découverte, il ne pouvait être donné suite à ma proposition.

« Nonobstant cette missive de M. le ministre et la réprobation palpable de M. Wappers envers ma découverte, j'ai commencé des instances auprès de M. le ministre de l'intérieur par ma requête du 4 décembre 1845, dans laquelle j'ai exprimé clairement mon désir d'être appelé devant une commission de *savants*, avec lesquels pourraient se trouver quelques peintres, et que M. le ministre ne me devrait une récompense à fixer par lui, que lorsque cette commission aurait constaté l'identité de ma découverte avec la peinture de Rubens.

« Le 7 février 1846, je demande une audience à M. le ministre, qui, par une missive du 14 février 1846, m'informe que ma requête est renvoyée à l'Académie royale de Belgique, et que c'est dorénavant devant ce corps savant seul que je pourrai être admis à exposer le résultat de mes recherches.

« Je croyais enfin avoir affaire à des savants, mais la section des beaux-arts de l'Académie en a décidé autrement. Une lettre de M. de Keyser, peintre et membre de l'Académie, du 5 mars 1846, m'invita à me rendre le 6 mars suivant, à 10 heures du matin, chez M. Quetelet, à l'Observatoire de Bruxelles, et qu'il était question d'examiner ma découverte. Dans cette lettre M. de Keyser ne dit pas si je dois comparaître devant un seul individu ou devant une commission, ni à quelles conditions : rien.

« Enfin, à tout hasard, je me rends le 6 mars 1846, à 10 heures du matin, à l'Observatoire de Bruxelles : il y avait là une commission, mais c'était une commission uniquement composée de peintres; c'étaient MM. Quetelet, Wappers, de Keyser, Gallait, Leys. Aux premiers mots, je compris que cette commission ignorait ou faisait semblant d'ignorer le contenu de ma requête du 4 décembre passé et les conditions y exprimées; car elle me demandait, par l'organe de M. Wappers, de mettre à leur disposition les objets de ma découverte, ce que je refusai en leur opposant la demande exprimée dans ma requête, tendante à comparaître devant une commission de savants, et avec la certitude d'obtenir une récompense si ma découverte est reconnue exacte. Alors MM. Wappers, de Keyser et Leys m'ont dit et répété plusieurs fois : « qu'eux aussi ils savaient peindre comme Rubens, qu'eux aussi ils savaient comment Rubens a peint. »

« J'ai dû nécessairement répondre à ces assertions, en leur demandant pourquoi ils m'avaient appelé devant eux, pourquoi ils voulaient savoir de moi le secret de Rubens, puisqu'ils le comprenaient? Alors l'un et l'autre ont dit : que ma découverte était quelque chose comme ci, quelque chose comme ça, et bon nombre de choses dans le même genre. En réponse à toutes ces belles choses, j'ai fait observer à M. Wappers que, puisqu'il m'avait déjà entendu et vu mon travail d'après Rubens, à Anvers, le 25 septembre dernier, il avait pu se former une conviction sur la probabilité de ma découverte; que s'il était convaincu que ma découverte était une chose de rien, il aurait dû éclairer l'Académie et ne pas lui permettre une action aussi ridicule, que d'appeler devant une commission un homme dont les prétentions étaient déjà reconnues erronées; que si sa conviction était que ma découverte portait le cachet de la probabilité, il était au moins malveillant de m'appeler une seconde fois devant une commission de peintres, dans le simple but de me demander de mettre ma découverte à leur disposition, tandis que j'avais exprimé formellement, dans ma requête du 4 décembre dernier, que je ne révélerais ma découverte qu'en présence d'une commission de savants et contre la certitude d'une récompense, une fois ma découverte reconnue exacte.

« MM. Wappers et de Keyser ont dit encore qu'ils ne voudraient pas peindre comme Rubens; qu'ils n'avaient pas besoin de cette découverte, parce que leurs tableaux peints depuis dix à quinze ans gagnaient en beauté, etc., à mesure qu'ils vieillissaient. A ces prétentions, j'ai été forcé, M. le ministre, de les renvoyer à leurs propres œuvres qui se trouvent dans le vestibule du Palais de la Nation, à Bruxelles, et de leur dire que ces tableaux avaient gagné effectivement en noir, en jaune, etc., etc., mais que s'ils appelaient cela gagner en beauté, je ne pouvais être de leur avis.

« Enfin la commission a décidé de me faire souscrire un engagement dont elle-même a posé les conditions; seulement elle a exigé que j'indique moi-même la somme à m'accorder à titre de récompense, quand ma découverte aurait été reconnue exacte et entière, ce que j'ai fait et souscrit. Une missive ministérielle, du 31 mars dernier, m'informe que les conditions de mon engagement susdit sont inadmissibles et qu'il est inutile de revenir encore sur la même affaire. »

Je suis, etc.

REGNIER.

A la suite, ou plutôt, par suite de cette discussion avec l'Académie et le ministère, un journal de Paris (*Le Bulletin des Arts*) s'est emparé de la question et a reproduit le *factum* de M. Regnier ; mais celui-ci ne se tient pas pour battu et voici ce qu'il lui répond :

Gand, 18 juin 1846.

Monsieur le rédacteur,

Vous avez bien voulu insérer, dans le numéro du 10 juin 1846, une partie du mémoire que j'ai eu l'honneur d'adresser à M. le ministre de l'intérieur (Belgique), le 5 juin dernier.

Vous dites, page 414, à l'article BELGIQUE, que je demande un nouvel examen de ma découverte des matières colorantes et des procédés employés par Rubens, ce qui est impossible, *puisque aucun examen n'a encore eu lieu;* et puis, je ne demande rien dans mon Mémoire, puisque tout est refusé.

Vous dites encore que le chiffre de la récompense que je demande paraît exorbitant : sous ce rapport aussi, je crois devoir vous éclairer, car il m'importe, à moi, que la vérité ne soit pas mal interprétée.

Dans mes requêtes au ministre, j'ai exprimé le désir qu'il daignât me donner la certitude qu'une récompense me serait accordée, au cas où ma demande serait reconnue et constatée identique avec la peinture de Rubens, par une Commission de savants à instituer à cet effet, et que la récompense elle-même *serait alors fixée par le gouvernement.*

Je n'ai demandé que la certitude d'obtenir une récompense, après et dans le seul cas où ma découverte aurait été reconnue exacte, et je n'ai jamais pensé à fixer moi-même une somme ou récompense quelconque.

Le gouvernement ne m'a pas envoyé devant une Commission de savants, et il ne m'a jamais fait faire la moindre promesse de récompense.

Quand, le 6 mars dernier, je fus appelé devant la Commission à Bruxelles (composée de MM. Quetelet, Wappers, de Keyser, Gallait et Leys), il était question de récompense dans l'engagement qu'elle m'imposait; j'ai refusé longtemps à la fixer moi-même, je voulais m'en référer à la générosité du gouvernement *après* les révélations et preuves de ma découverte. Quelques membres de la Commission me firent observer que le gouvernement n'admettrait jamais une telle offre, qu'il lui fallait une proportion claire. Voyant qu'il n'y avait pas d'autre moyen de nous entendre, j'ai proposé la somme de 125,000 francs, comme pour indiquer quelque chose; j'ai demandé l'avis de tous les membres de la Commission sur ce chiffre : aucun ne m'a dit qu'il était trop élevé, et personne n'a fait d'observations; aussi n'y était-il placé que parce que la Commission jugeait qu'il y fallait quelque chose : d'ailleurs il a été convenu par les membres de la Commission que M. Quetelet soumettrait le même jour, à M. le ministre, l'engagement qu'ils m'ont fait souscrire, et que M. Quetelet accepterait pour moi toute modification que le gouvernement voudrait apporter à la récompense stipulée de commun accord avec la Commission. Il y avait encore la convention que si, après la révélation de ma découverte, la Commission, chargée de juger son identité avec la peinture de Rubens, constatait que ma découverte n'est pas entière ou qu'elle manque d'identité, *le gouvernement ne me devrait absolument rien.* J'ose penser que de ma part il était impossible de donner un plus grand témoignage de loyauté.

Maintenant que le gouvernement belge se refuse à échanger une récompense contre ma découverte que je possède seul, je suis prêt à la révéler et prouver, n'importe à quel gouvernement, institution, etc., qui voudrait me faire une offre raisonnable, sous la condi-

tion que ma découverte sera jugée et constatée par des savants légalement reconnus, et qu'on ne me devra rien s'il manque quelque chose d'essentiel à ma découverte.

Agréez, etc.

J.-D. Regnier, peintre.

Note du rédacteur. Il eût été logique, en effet, de choisir une Commission de savants plutôt qu'une Commission de peintres pour examiner la découverte de M. Regnier; car les peintres de notre temps ne savent pas, comme ceux du seizième siècle, composer et préparer les couleurs : ils les prennent telles que le commerce les leur fournit, plus ou moins mauvaises et sujettes à se détériorer en vieillissant sur la toile : de là tant d'affreuses peintures dans les musées qui admettent les écoles contemporaines. Mais nous ne pensons pas, cependant, que la découverte de M. Regnier, fût-elle aussi merveilleuse qu'il le dit, ait quelque chose à demander à un gouvernement; c'est à l'industrie qu'elle s'adresse, et elle porte en soi une fortune, si elle a pour résultat de donner des couleurs inaltérables. Ces couleurs seront seules employées dès que l'expérience aura démontré leur supériorité. M. Regnier n'a donc qu'à prendre un brevet d'invention, non-seulement en Belgique, mais en France, mais partout où il y a des peintres qui se préoccupent de la durée de leurs œuvres.

L'ART PRÉCEPTEUR MORAL.

Autrefois, dans un monde dont les contes sont l'histoire, au berceau du nouveau-né on appelait les génies bienfaisants, et chacun dotait l'enfant des qualités les plus propres à assurer son bonheur.

Même au temps de la Fable le bonheur était déjà chose incertaine. Hélas! le problème a peu vieilli depuis, et sur son énigme peut-être éternelle, bien des mondes, chercheurs avides, s'éteindront encore sans léguer le secret trop profondément enfoui.

Qu'y faire? nier son existence! mais l'inquiétude de toute notre vie, l'agitation de nos pensées, se tournant constamment vers le même but, disent trop qu'il y a dans la destinée humaine un pôle enchanté vers lequel nous marchons invinciblement.

Non, le bonheur n'est point seulement une croyance, sœur dorée des premiers instants de la vie et que le déclin n'a jamais rencontrée sous son triste horizon : c'est une science qu'il faut apprendre en l'étudiant de bonne heure.

Songeons-y donc presque dès le berceau et appelons, nous aussi, à notre aide tous les bons génies de notre époque.

L'art, tout d'abord, s'offrira comme guide dans la noble recherche des mystères de l'avenir, dans le développement des bons instincts. Quel autre précepteur pourrait comme lui attirer et captiver au même instant. L'éducation, telle qu'elle est professée d'habitude, revêt un air gourmé, prend un ton de sèche domination, qui, en répugnant à l'esprit qu'elle maîtrise par la seule loi du châtiment, éloigne le cœur auquel elle ne songe point. Il est une saison pour la raison, et souvent ses bourgeons sont en retard, que déjà l'érudition déroulant le linceul du passé s'en va, aigre discoureuse, raconter sans couleurs des faits dont elle stérilise ainsi la portée fructueuse.

L'aube matinale semble bien loin du soir, et l'avenir qui se déroule avec tous ses mirages enchanteurs laisse dans un jeune cœur bien peu de place pour l'enseignement de ce qui n'est plus qu'un exemple.

Puisque la vie naissante n'aime que ce qui est fait à son image, puisqu'elle ne comprend que ce qui s'agite et marche sous les rayons de son beau soleil, donnons aux fantômes des âges éteints le sang et la séve pour qu'ils puissent eux-mêmes prêcher leurs utiles préceptes.

L'imagination et les yeux s'ouvrent presque en même temps. La raison, dure à germer, n'arrive que plus tard et souvent solitaire; fleur d'hiver, elle n'apparaît que lorsque parti sur l'aile de l'enthousiasme, le cœur, pauvre Icare brisé, est déjà revenu sans même avoir vu les cieux.

Si l'imagination est un des premiers mobiles éveillés, il faut savoir s'en emparer pour en faire un puissant agent d'éducation, mais comment s'y prendre? En intéressant les yeux, qui eux aussi, non moins avides de connaître, iront s'attacher aux images que vous leur découvrirez.

Dans le mode d'enseignement usuel, on s'adresse toujours, et souvent trop tôt, à un agent qu'on suppose présent à la raison; puis sur une supposition on échafaude tout un système d'instruction élémentaire,

Est-ce ainsi qu'il est toujours sage de procéder, et ne vaudrait-il pas mieux, en prenant à son aide l'imagination, faire éclore sous sa tiède haleine tous les germes renfermés dans l'esprit?

Dans cette éducation de sentiment, l'art sera le premier précepteur. Ses livres, puisés à la même source que les vôtres, seront cependant meilleurs, parce qu'au lieu d'un fait froidement narré, d'un exemple sans vigueur dans votre bouche, il montrera une page saisissante et sur laquelle tout d'abord les yeux et l'imagination iront, les uns exercer leur besoin de tout voir, et l'autre essayer ses ailes impatientes de se déployer dans les champs qu'on lui ouvre.

Et comment n'en serait-il pas ainsi? C'est la vie réelle que vous offrez en enseignement. Le précepte utile que vous voulez faire accepter ne se cache plus sous un nom abstrait, ne prend plus sa force dans une liaison d'idées difficiles à suivre ou dans une convention acceptée d'avance. Au contraire il a délaissé le côté insaisissable et s'est fait palpable, appréciable, puisqu'il a revêtu l'enveloppe terrestre, et qu'il s'anime sous le feu si utile des passions humaines.

Les passions humaines sont des lueurs qui jaillissent sur le monde, et lui montrent par éclairs les bonnes ou mauvaises voies. Gardons-nous bien de cacher entièrement leurs flammes, parce que mal dissimulées elles viendraient tôt ou tard entraîner l'imagination et troubler la raison étonnée à leur aspect. Montrons-les plutôt enveloppant partout le monde et le vivifiant lorsqu'elles sont nobles, ou l'appauvrissant lorsque, messagère du mal, elles portent au lieu d'un flambeau une torche aux reflets sombres.

Les Romains avant nous avaient si bien compris l'utilité des mauvaises passions, qu'à une certaine époque, donnant la liberté ou plutôt autorisant la licence de leurs esclaves, ils les laissaient se traîner dans tous les genres d'ivresse, pour ensuite, au milieu de leurs souillures, les montrer comme enseignement aux jeunes Romains étonnés d'un spectacle si immonde.

Certes, c'était là un habile moyen d'appeler l'image au secours de l'intention morale; le tableau en s'emparant si profondément de l'imagination développait facilement ensuite les germes de la raison, qui, si elle n'eût pas eu le secours des yeux et aussi celui plus actif de l'imaginative, n'aurait pas si promptement conquis son rôle d'appréciatrice.

L'important au jeune âge, comme dans presque toutes les phases de l'existence, sera de graver dans l'âme d'une manière durable les enseignements choisis comme les meilleurs.

L'art, dans ce but-là, s'il n'est pas absolument le seul, sera du moins un des bons précepteurs.

En effet, rien avec lui ne se montre à demi et tout se comprend facilement : d'abord parce qu'il est toujours saisissant, toujours élevé, et puis aussi parce qu'il est attachant.

A la place d'un ouvrage dont la portée utile, sans doute, ne se développe souvent que sous les trop nombreux feuillets de plusieurs volumes, l'art nous offre un tableau, un seul! et c'est assez, puisque la vie et la vérité s'y trouvent.

On feuillette sans attrait les volumes dépositaires d'une pensée bonne, mais rendue d'une manière peu entraînante; on lit avec ardeur la toile et les scènes qu'elle représente. La réalité est plus dans le mélange des couleurs, dans leur puissance comme imitation de ce qui est et de ce qu'il faut choisir, que dans tous les autres moyens humains.

C'est que l'art n'est pas un moyen! c'est un magicien ou plutôt

un noble précepteur qui puise tous ses miracles dans la grandeur morale de ses démonstrations.

Veut-il raconter un drame terrible et nous montrer le crime sous le souffle des mauvais instincts, ensanglantaut la terre pour la première fois! il nous mettra palpitants d'émoi devant le corps d'Abel. Caïn fuit en jetant encore sur son frère un regard de haine inassouvie. Au haut du ciel, la justice et la vengeance divine sous les traits de deux anges courroucés poursuivent le meurtrier. Dans toute la sombreur de cette image, dans l'effet magique produit par le pinceau du peintre *, on sent avec horreur le tressaillement de la terre qui frémit en buvant pour la première fois le sang de l'homme. Le crime est là, rendu palpable sous les traits crispés de Caïn, et le remords, ce noir serpent qui dort enroulé sur le cœur du coupable, va se réveiller pour ne plus avoir de repos.

Hors du pouvoir de l'art, la mort d'Abel, cet enseignement si dramatique, cette page si navrante de l'histoire des premiers humains, semblera tomber aux proportions de la fable du loup et de l'agneau.

Oui, c'est ce qui arrivera, si ôtant ses effets saisissants, si répudiant la poésie, cette langue universelle, un précepteur s'en va sèchement raconter l'événement sans songer à le colorer des reflets qui lui sont indispensables.

Ne serait-il donc pas nécessaire d'appeler l'art au secours de toute éducation, qui, ne se contentant pas d'être banalemeut érudite, voudrait aussi posséder l'élévation de la pensée?

On traduit Tacite, Tite-Live, Cicéron et bien d'autres prosateurs ou poëtes. Si servilement on arrache à la difficulté de leur langue des lambeaux de sens, mal reliés ensuite dans la nôtre, on croit avoir conquis une faculté de plus, tandis que ce n'est qu'une vanité de plus qui vient d'être inaugurée.

L'étude des grands esprits sera certainement toujours une mine fructueuse à exploiter, et les négliger serait une faute grave. Mais tout en rendant justice aux éléments classiques, n'y aurait-il pas possibilité de leur adjoindre un auxiliaire tout-puissant?

Pourquoi l'art n'aurait-il pas droit d'enseignement aussi bien que tel auteur grec ou latin qu'on admire sur la foi d'une convention et sans vouloir trop se rendre compte de ce qu'il peut y avoir de vrai dans la chose jugée?

Mais un beau tableau est un livre, et le pinceau d'un grand peintre vaut au moins la plume d'un grand écrivain. Bien plus, l'art entre plus profondément sous les replis les plus rétifs des instincts. C'est le soleil qui éclaire et chasse sous ses rayons l'ombre jalouse. C'est en un mot la vie offerte comme modèle à ceux qui se destinent à la vie.

Quels sont donc les besoins du cœur humain pour lesquels l'art n'ait pas enfanté quelques sublimes pages? Il est universel parce qu'il est tout-puissant et surtout constamment élevé.

Au lieu d'un mince catéchisme disant mal, même pour les esprits mûris, l'histoire de la passion de l'Homme-Dieu, lisez le Portement de croix de Raphaël, commentez sa Transfiguration.

Est-ce que ce chef-d'œuvre de l'art ne vaut pas à lui seul tous les préceptes écrits, tous les livres consacrés, toutes les prédications faites sur le banc des écoles ou sous la voûte des églises?

Où donc trouverez-vous un enseignement aussi plein de grandeur dans sa portée et aussi saisissant dans ses images?

Pourquoi alors ne pas vous servir de ce que vous auriez si facilement sous la main?

Eh! n'y aurait-il donc pas autant de mérite à comprendre et à traduire noblement un tableau de Raphaël, Poussin ou de tout autre grand maître, qu'à expliquer l'œuvre médiocre d'un homme secondaire?

Oui, dans les écoles placez des tableaux choisis, faites-en un nouveau cours à l'usage de l'élévation des sentiments. Dans ces livres, constamment ouverts aux belles pages, l'esprit, loin de se faire péniblement remorquer, vous suivra avec intérêt, et sans aiguillonner sa lenteur vous n'aurez qu'à diriger ses élans.

Mais ce n'est pas seulement aux premiers pas que l'art ira limiter son enseignement; il domine toute la vie, et si avec lui l'imprévu du lendemain, en trompant la science de la veille, ne vient pas péniblement heurter le cœur, c'est que, précepteur éclairé, il l'aura d'avance grandi au-dessus des misères quotidiennes.

LOUIS DESOUCHES.

* Prud'hon.

UNE ANECDOTE SUR VIGNON

A PROPOS DE SA MORT ET D'UNE LETTRE DE L'EMPEREUR NAPOLÉON.

Les journaux français, — même les journaux d'art, — ont accordé quatre ou cinq lignes à l'architecte Vignon, le doyen des membres du jury d'architecture à l'école des beaux-arts de Paris, décédé la semaine dernière à l'âge de 83 ans. Vignon n'était cependant pas un artiste inconnu, et il a joué un rôle assez grand sous l'empire, pour que la presse artistique lui fit les honneurs d'une notice biographique un peu plus étendue.

Sans nous attacher à retracer ici tous les détails intimes de son existence, nous rapporterons cependant un trait de cette vie laborieuse qui est fort peu connu, mais qui mérite de l'être. Il s'agit de l'église de la Madeleine, dont Vignon avait été l'architecte, quand cette église devait être simplement un *temple.*

Personne n'ignore que Napoléon mettait la main à tout et voulait tout voir par lui-même, soit dans l'administration civile, soit dans l'administration militaire.

Or, en 1807 il rendit un décret impérial qui ordonnait un concours pour l'érection d'un temple dont le frontispice devait être décoré de l'inscription suivante :

L'EMPEREUR NAPOLÉON AUX SOLDATS DE LA GRANDE ARMÉE!

Dans l'intérieur, sur des *tables d'or massif*, devaient être inscrits les noms des combattants d'Ulm, d'Austerlitz, d'Iéna et sur des *tables d'argent*, également massives, auraient été rappelés sommairement tous les contingents fournis par chaque département à la grande armée. Sur les parois du temple, devaient être sculptés en bas-relief les portraits des colonels ainsi que des généraux qui auraient commandé les brigades et divisions; enfin, les statues des maréchaux auraient été placées dans l'intérieur du temple, entourées de trophées d'armes et de drapeaux pris à l'ennemi. Mais il paraît que cette dernière combinaison fut rejetée comme les autres, parce qu'elle nuisait à l'effet général. Là, toutefois ne devaient pas se borner les projets de l'empereur. Chaque année, une solennité militaire, artistique et littéraire devait en perpétuer le souvenir, et des prix auraient été décernés aux meilleures compositions dans tous les genres. 6,000 francs, par exemple, étaient destinés à l'*ode* la plus brillante et à la plus belle *composition musicale.*

Nous devons, à cet égard, mentionner un fait qui pourra paraître au moins singulier, si l'on se reporte à l'inscription du frontispice; c'est que l'empereur avait expressément défendu que l'on parlât de sa personne dans toutes les compositions littéraires qui seraient lues en séance publique; c'était une des conditions, *sine qua non*, d'admission; nous ne savons toutefois jusqu'à quel point cette interdiction eût été sérieuse, si toutes ces solennités eussent eu lieu, selon le vœu de l'empereur.

Toujours est-il, que jamais, peut-être, concours ne fut plus brillant que celui de 1807. Cent vingt-sept projets différents étaient en présence, et la commission, qui devait les vérifier et les juger tous, était composée de toute la quatrième classe de l'Institut. L'Académie, après avoir discuté pendant longtemps sur le mérite respectif des concurrents, adjugea le prix à M. de Beaumont. Jusque-là tout

allait bien, mais ce n'était pas assez; il fallait encore la sanction du grand maître, et alors l'empereur était à Tilsitt. On lui envoya donc les projets avec le jugement de la commission. Napoléon n'eut pas plutôt aperçu le plan de Vignon qu'il s'écria : « *Enfin en voilà un qui m'a compris!* » Il considéra le plan avec plus d'attention, examina les détails, en loua l'ordonnance, la disposition de toutes les parties, fit quelques observations, puis, sans plus s'inquiéter du jugement de la commission que des motifs qui avaient dicté son choix, il annula la décision prise, et *proprio motu*, il décerna le prix à Vignon. Quelques personnes ont pensé que Murat avait été pour quelque chose dans cette détermination, parce que Vignon était son architecte particulier. Quant à nous, ne pouvant appuyer cette opinion d'aucune preuve, nous aimons mieux nous abstenir que de porter un jugement qui pourrait être contesté; mais nous croyons toutefois que Napoléon n'était pas homme à subir l'influence de ceux qui l'entouraient : il imposait volontiers son opinion aux autres, mais il ne recevait la sienne de qui que ce fût. Nous inclinons donc à penser que cette manifestation d'autorité assez violente, puisqu'elle cassait, sans plus de façon, l'arrêt d'un corps savant, occupant une position éminente dans l'État, fut le produit spontané de cette volonté forte et puissante qui entendait que toutes choses cédassent devant ses moindres volontés.

Voici donc ce que Napoléon écrivit à son ministre de l'intérieur à Paris pour légitimer en quelque en sorte sa détermination violente :

« **Monsieur de Champagny,**

« Après avoir examiné attentivement les différents plans du monument dédié à la grande armée, je n'ai pas été un moment en doute : celui de M. Vignon est le seul qui remplisse mes intentions. C'EST UN TEMPLE QUE J'AVAIS DEMANDÉ ET NON UNE ÉGLISE. Que pouvait-on faire dans le genre des églises qui pût lutter avec Sainte-Geneviève, même avec Notre-Dame et surtout avec Saint-Pierre de Rome *? Le projet de M. Vignon réunit à beaucoup d'avantages, celui de s'accorder beaucoup mieux avec le palais du corps législatif, et de ne pas écraser les Tuileries. Lorsque j'ai fixé la dépense à trois millions, j'ai entendu que ce temple ne devait pas coûter beaucoup plus que ceux d'Athènes, dont la construction ne s'élevait pas à la moitié de cette somme. Il m'a paru que l'entrée de la cour devait avoir lieu par l'entrée vis-à-vis le trône. Il faut que, dans les projets définitifs, M. Vignon s'arrange pour qu'on descende à couvert; il faut aussi que l'appartement soit le plus beau possible. M. Vignon pourrait peut-être le faire double, puisque sa salle est déjà trop longue. Il sera également facile d'ajouter quelques tribunes. Je ne veux rien en bois. Les spectateurs doivent être placés, comme je l'ai dit, sur des gradins de marbre, formant les amphithéâtres destinés au public; et des personnes nécessaires à la cérémonie seront sur des bancs, de manière que la distinction de ces deux sortes de spectateurs soit très-sensible. Les amphithéâtres garnis de femmes feront un contraste avec le costume grave et sévère des personnages nécessaires à la cérémonie. La tribune de l'Orateur doit être fixe et d'un beau travail : rien, dans ce temple, ne doit être mobile et changeant, tout, au contraire, doit y être fixé à sa place. S'il était possible de placer à l'entrée du temple *le Nil* et *le Tibre*, qui ont été apportés de Rome, cela serait d'un très-bon effet. Il faut que M. Vignon tâche de les faire entrer dans son projet définitif, ainsi que des statues équestres que l'on placerait au-dehors, puisque réellement elle seraient mal dans l'intérieur. Il faut aussi désigner le lieu où l'on placera l'ARMURE DE FRANÇOIS Ier, et le quadrige de Berlin. Il ne faut pas de bois dans la construction de ce temple. Pourquoi n'emploierait-on pas, pour la voûte, qui a fait un objet de discussion, du fer, ou même des pots de terre; ces matières ne seraient-elles pas préférables à du bois ? Dans un temple qui est destiné à durer plusieurs milliers d'années, il faut chercher la plus grande solidité possible, éviter toute construction qui pourrait être mise en problème par les gens de l'art, et porter la plus grande attention aux choix des matériaux : du granit ou du fer, tels devraient être ceux de ce monument. On objectera que les colonnes actuelles ne sont pas de granit, mais cette objection ne serait pas bonne, puisque, avec le temps, on peut renouveler ces colonnes sans nuire au mouument. Cependant, si l'on prouvait que l'emploi du granit entraînerait une trop grande dépense et de trop longs délais, il faudrait y renoncer; car la condition principale du projet, c'est qu'il soit exécuté en trois ou quatre ans, et au plus en cinq ans. Ce monument tient en quelque sorte à la politique, il est dès lors du nombre de ceux qui doivent se faire vite. Il convient néanmoins de s'occuper à chercher du granit pour d'autres monuments que j'ordonnerai, et qui, par leur nature, peuvent permettre de donner à leur construction trente, quarante ou cinquante ans; je suppose que toutes les sculptures intérieures seront en marbre. Et qu'on ne me propose pas des sculptures propres aux salons et aux salles à manger des femmes des banquiers de Paris : tout ce qui est futile n'est pas simple et noble; tout ce qui n'est pas de longue durée ne doit pas être employé dans ce monument. Je répète qu'il n'y faut aucune espèce de meubles, pas même de rideaux. Quant au projet qui a obtenu le prix, il n'atteint pas mon but : C'EST LE PREMIER QUE J'AI ÉCARTÉ. Il est vrai que j'ai donné pour base de conserver la partie des monuments de la Madeleine qui existe aujourd'hui, mais cette expression est une ellipse; il était sous-entendu que l'on conserverait de ce bâtiment le plus possible; autrement il n'y aurait pas eu besoin de programme, il n'y avait qu'à se borner à suivre le plan primitif. MON INTENTION ÉTAIT DE N'AVOIR PAS UNE ÉGLISE MAIS UN TEMPLE destiné aux trophées de nos gloires nationales, et je ne voulais ni qu'on rasât, ni qu'on conservât tout. Si les deux propositions étaient incompatibles, savoir : celle d'avoir un temple et celle de conserver les constructions actuelles de la Madeleine, il était simple de s'attacher à la définition d'un temple, j'ai entendu un monument tel qu'il y en avait à Athènes et qu'il n'y en a pas à Paris. Il y a beaucoup d'églises à Paris, il y en a dans tous les villages. Je n'aurais assurément pas trouvé mauvais que les architectes eussent observé, qu'il y avait contradiction entre l'idée d'avoir un temple et l'intention de conserver les constructions faites pour une église; la première était l'idée principale; la seconde était l'idée accessoire. M. Vignon a donc deviné ce que je voulais. Quant à la dépense fixée à trois millions, je n'en fais pas une condition absolue; j'ai entendu qu'il ne fallait pas un autre PANTHÉON : celui de Sainte-Geneviève a déjà coûté plus de QUINZE MILLIONS. Mais en disant trois millions, je n'ai pas entendu qu'un ou deux millions de plus ou de moins entrassent en concurrence avec la convenance d'avoir un monument plus ou moins beau. Je pourrai, s'il le faut, autoriser une dépense de cinq ou six millions, si elle est nécessaire; et c'est ce que le devis définitif me prouvera.

« Vous ne manquerez pas de dire à la quatrième classe de l'Institut que c'est dans son rapport même que j'ai trouvé les motifs qui m'ont déterminé.

« Sur ce, je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte garde.

30 mai 1807. « NAPOLÉON. »

* Il faut au moins avouer que si le goût de l'empereur n'était pas parfaitement pur en fait d'achitecture, sa volonté était en revanche fort bien arrêtée à l'égard du monument. « *C'est un temple que j'ai demandé et non une église !* » Il n'y a pas après cela d'équivoque possible.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Pendant que nos artistes lyriques exploitaient, à Londres, le répertoire que les indispositions trop fréquentes de Laborde et l'enrouement opiniâtre de Couderc paralysaient d'une manière assez fâcheuse, une troupe allemande accourue des parages trans-Rhénans nous faisait connaître les chefs-d'œuvre de Mozart, de Weber et de Beethoven. Les amateurs et les *dilettanti* ont accueilli avec joie cette bonne fortune musicale, car si la lecture au piano peut donner une idée assez complète des partitions italiennes, l'orchestre et l'exécution scénique est presque indispensable pour juger et apprécier dans leur ensemble les œuvres capitales de l'école allemande. Composée d'éléments divers recueillis çà et là dans les différents théâtres, la compagnie allemande se fait cependant remarquer par l'ensemble satisfaisant qui règne dans l'exécution des ouvrages les plus difficiles du répertoire; la voix grave et sonore de Reichel, la verve et l'esprit de Biberhoefer, le talent remarquable de Mme Pircher sont presque toujours à la hauteur de la grande musique dont ces artistes sont les interprètes. Le *Freyschütz* et l'*Obéron* de Weber, le *Fidelio* de Beethoven, le *Don Juan*, la *Flûte enchantée*, *les Noces de Figaro* de Mozart ont successivement captivé la curiosité et l'intérêt du public. Ces œuvres sont trop connues de la plupart des artistes pour qu'il soit nécessaire d'en donner ici une analyse ou une étude que notre cadre restreint rendrait d'ailleurs insuffisantes et incomplètes.

Une partition nouvelle a été exécutée par la compagnie allemande; bien qu'un nom moins célèbre y soit attaché, la foule s'est portée aux trois représentations qui en ont été données et le succès le plus complet a couronné l'œuvre et son auteur, Franz Lachner, qui en dirigeait lui-même l'exécution. La *Catarina Cornaro*, écrite sur un livret de M. Saint-George — livret dont Halevy a fait plus tard la *Reine de Chypre* — était destinée à l'Académie Royale de musique de Paris. Un différend entre les auteurs en a empêché la représentation sur cette scène, et l'Allemagne jusqu'à présent connaissait seule cette production extrêmement remarquable.

L'introduction instrumentale du quatrième acte, ce quatrième acte en entier sont tout simplement des chefs-d'œuvre où les idées mélodiques les plus gracieuses et les plus saisissantes, le travail de l'orchestration et un profond sentiment dramatique s'unissent avec un bonheur que Halevy a rarement atteint dans l'œuvre rivale. L'air d'Andréa et son duo avec Moncenigo, le chœur des Gondoliers, la barcarolle et le duo d'Andréa et de Catarina, le trio des Sbires, la grande marche triomphale, la prière et la danse cypriote qui se confondent d'une manière si piquante et si originale, renferment également des beautés de premier ordre qui jettent un vif éclat sur les premiers actes de la partition. Lachner a été rappelé et applaud

avec enthousiasme; il nous a quittés emportant, dit-on, la Jacqueline de Bavière du pauvre P. Noyer; il se proposerait de traiter ce drame en grand opéra et la primeur en serait réservée au théâtre de Bruxelles. Attendons et espérons.

Il y a un mois, une jeune et jolie femme est venue interrompre le sommeil de cette pauvre comédie qui dormait si bien; M. Verdellet ne songeait plus qu'à son cours de déclamation, Mme Doligny bénissait les vacances quo lui envoyait le hasard, Baron s'amusait au vaudeville et Stanislas s'apercevait avec effroi que l'inaction et l'oisiveté exerçaient sur lui l'effet miraculeux que le racahout des Arabes produit tous les jours à la 4e page des journaux. Madame Naptal arrive, et voilà M. Verdellet obligé de revoir *Valérie* et d'étudier don César — étude dont M. Verdellet s'est tristement tiré — voilà Mme Doligny occupée à feuilleter Hugo, Scribe et Molière — Stanislas contraint et forcé par l'emploi des *grandes et fortes utilités* à apprendre en quelques jours le Philinte du Misantrope et le Don Salluste de Ruy-Blas; quant à M. Brésil, il accomplissait à la faveur de ce mouvement inattendu les trois débuts d'usage, se montrait convenable et assez satisfaisant, n'était guère applaudi, nullement sifflé et disparaissait bientôt de l'affiche et du tableau de la troupe par un de ces mystères dont l'avenir nous donnera probablement l'explication. Madame Naptal, fausse et maniérée dans *le Misanthrope*, touchante dans *Valérie*, minaudière dans les *Jeux de l'Amour* et *du hasard*, s'est relevée heureusement dans *Faute de s'entendre;* madame Naptal doit s'en tenir aux ingénuités, aux jeunes premiers rôles et laisser de côté les grandes coquettes dont les traditions se perdent de jour en jour et dont la race, j'en ai peur, finira bientôt par disparaître avec les derniers souvenirs de Mlle Mars et de Mlle Plessy, son héritière unique mais non universelle.

En attendant l'arrivée d'une danseuse, Mme Moulinier a reparu à l'horizon chorégraphique; on parle d'un quatrième début pour l'admission définitive ou le rejet de cette artiste; les habiles et les compétents prononceront en cette matière délicate et grosse de tapage et de bruit; nous enregistrerons le résultat, succès ou chute, bravos ou sifflets.

Austerlitz le grognard, *Rabourdin* le joyeux étudiant de quinzième année, le calme et impassible *Chevalier du Guet, Jean Durand* le grand croqueur de poules, *Roquefinette* l'aventurier, *Pierre le Rouge* le protée révolutionnaire, nous sont revenus avec Lafont, un des derniers comédiens souples et vrais que les théâtres de Paris aient conservés; nous ne connaissons que Lepeintre aîné et Bardou qui possèdent, avec l'artiste des Variétés, cet art de nuancer un rôle sans affectation, de lancer le trait sans éclat et sans charge, de conserver enfin dans les créations les plus opposées ce cachet de vérité, cette simplicité de moyens qui leur vaudra toujours le nom de *Comédiens* quand on réservera celui de *comiques*, de *farceurs* à Ravel et à Levassor. Lafont a vieilli, mais son talent est resté jeune; Lafont sera toujours un bel et excellent artiste, car il aura toujours deux qualités qui chez la plupart des autres artistes ne brillent que par leur absence: le naturel et la vérité.

J.

Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE. — *Bruxelles.* — Les travaux de restauration continuent activement à l'église Sainte-Gudule, grâce au zèle que déploie l'habile architecte auquel la direction en est confiée, M. Suys. Plusieurs artistes de talent lui prêtent un heureux concours, et déjà de nombreuses statues ont été, comme on sait, placées dans les niches pratiquées à la façade principale. On en est maintenant à compléter l'ornementation intérieure. Une œuvre de sculpture d'un autre caractère que celles dont nous avons eu jusqu'ici à constater le placement, a été découverte il y a quelques jours, à l'occasion de la kermesse de Bruxelles, et n'a cessé depuis ce jour d'attirer de nombreux visiteurs. Nous voulons parler d'un autel placé au fond de la grande nef, derrière le maître-autel. Ce beau monument, excepté les bas-reliefs qu'il a seulement restaurés, est dû au ciseau de M. le statuaire Marchant. Ces bas-reliefs, dont le sujet est la passion du Christ, et qui datent de l'époque de la renaissance, sont d'une rare perfection et peuvent rivaliser avec ce que notre pays possède de mieux en ce genre. Ils proviennent de l'ancienne église de la Cambre, et sont restés pendant plusieurs années enfouis dans les décombres, leur état de détérioration ayant fait renoncer à les utiliser. M. Marchant a osé entreprendre de les réparer, et il s'est fort bien acquitté de cette tâche délicate. Mais cet artiste mérite surtout des éloges pour la manière dont il a exécuté les parties qui sont entièrement de sa création; ce sont: le couronnement, le tabernacle et sa base, la table, la tombe, les anges qui soutiennent la table, les quatre évangélistes, etc. Nous invitons les amis des arts à aller voir une œuvre vraiment digne du magnifique temple où elle figure.

—

M. Gustave Levy, l'auteur d'un magnifique portrait sur acier, du Roi des Belges, gravé d'après le portrait en pied par peint Winterhalter, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur.

—

Un artiste du malheur. — Il existe à Harlebeke un homme que le malheur a fait artiste. Simple charpentier, il eut le malheur de se casser la cuisse et durant le temps qu'il fut forcé de garder le lit, il s'occupa à la sculpture de petits objets; cependant ses premiers essais réussirent à merveille, il fit tant de progrès qu'il mérita les suffrages de tout le monde; mais c'est surtout à la dernière exposition de Courtrai, que l'artiste obtint un brillant succès; un Christ (grand modèle) y attira l'attention de tous les connaisseurs et le nom de l'artiste fut prôné dans les deux journaux courtraisiens. C'est ce même artiste qui s'est engagé à nous envoyer à notre prochaine exposition un autre Christ qui surpasse encore en mérite celui qu'il a exposé à Courtrai.

—

On s'occupe beaucoup en ce moment à Bruxelles du changement qui va s'opérer dans le quartier le plus fréquenté de la ville. Entre les rues de la Madeleine et de l'Hôpital va s'élever un quartier nouveau, une place, des rues, dont le conseil communal a discuté longuement le plan et l'architecture. Un des objets principaux de la discussion a été et est encore le monument à élever à Vésale.

Le plan primitif était d'adosser ce monument, qui aurait été une fontaine, au pavillon du centre de la place Saint-Jean. Ce plan avait été adopté, sanctionné par toutes les autorités, et aujourd'hui il parait devoir être abandonné, sans doute pour qu'il soit donné une preuve nouvelle de la fragilité du jugement humain.

Il y avait, outre la convenance de placer la statue d'un grand anatomiste sur l'emplacement où jadis existait l'hôpital, l'avantage que l'inscription à placer sur le frontispice eût retracé, à l'habitant de Bruxlles et à l'étranger, une page toujours vivante de l'histoire de la cité, comme l'a fort bien dit M. le baron de Stassart. Il parait que le motif allégué pour justifier l'abandon de ce projet est que le modèle de la statue est terminé, et que l'auteur tient à ce que sa statue soit placée au centre d'une place. Je me permettrai de faire observer à ce sujet que je ne vois pas bien ce que cette statue aurait pu perdre à être placée à une petite distance du pavillon de jonction des deux rues, à une distance de deux mètres par exemple. Il est vrai que de cette manière on n'aurait vu la statue qu'en face et de profil, et que la partie postérieure de la draperie y aurait peut-être perdu; mais je ne vois pas ce qu'une statue drapée peut gagner à être vue par derrière, quelque belles que puissent être les ondulations du manteau.

La ville est en instance auprès du ministère pour faire qu'il lui permette de revenir sur une décision prise antérieurement par elle, sanctionnée par le gouvernement, après l'avis des commissions, etc., et elle est d'avis, dit-on, de placer une fontaine au centre de la nouvelle place.

Je fais, quant à moi, des vœux pour que la décision première, prise à l'unanimité du conseil communal, de placer une fontaine au pavillon de jonction de la place, soit maintenue; jamais peut-être un emplacement plus convenable ne se trouvera. A quoi bon placer une fontaine au centre d'une place peu vaste où viennent se joindre six rues et qui, dès à présent, est un des passages les plus fréquentés de la ville et par les piétons et par les voitures? En hiver surtout, quand l'eau se gèle sur les pavés, la fontaine située au milieu de la place deviendrait un monument vraiment dangereux!

Si pourtant on ne peut décider l'auteur de la statue à la placer autre part que sur la place des Barricades, que l'on ne renonce pas, au moins, à placer une fontaine au pavillon qui se trouvera vis-à-vis de l'axe de la place Saint-Jean, au pavillon de jonction des deux rues.

Puisque le gouvernement consacre annuellement une somme pour ériger des statues aux hommes qui ont illustré la Belgique, pourquoi n'y placerait-on pas un monument dans le genre de la fontaine Molière, à Paris? La nôtre aurait l'avantage d'être placée beaucoup plus convenablement.

Le nom de Duquesnoy, que la ville vient d'adopter pour l'une des deux rues nouvelles, inspire naturellement la pensée que le gouvernement pourrait songer à ériger un monument à cet artiste célèbre; il ne faut pas être un grand homme pour avoir une rue de son nom, mais pour avoir sa fontaine, il faut l'avoir été — jusqu'à présent du moins. Que Duquesnoy ait donc sa fontaine.

Si le gouvernement ne croyait devoir intervenir qu'en partie dans la dépense nécessitée pour la construction de la fontaine, que la ville paie une part de la dépense. On objectera peut-être le manque de fonds, mais d'ici à peu de temps l'état des finances s'améliorera encore par les revenus de l'entrepôt, et après tout, s'il faut attendre quelques années, patience! La vie d'une ville permet une attente plus longue que la vie d'un homme!

Je ne crois pas que l'administration des hospices fasse aucune difficulté pour sacrifier à la fontaine un des côtés de la façade du pavillon, celui donnant sur la place; déjà, lorsqu'il a été question du plan de cette place, elle n'avait fait aucune objection à ce sujet. D'ailleurs, c'est au nom de l'utilité publique que ce sacrifice lui serait demandé et dès lors elle ne saurait se refuser à l'accomplir.

—

Nous sommes heureux d'annoncer qu'après l'exposition de Paris, M. Kuhnen l'un de nos paysagistes les plus distingués vient de recevoir une médaille d'or. C'est un acte de justice rendu à un beau talent. M. Kuhnen avait envoyé au Louvre *le Soleil couchant* que nous avons admiré à l'exposition de Bruxelles en 1845.

—

Par arrêté royal, un subside extraordinaire et une fois donné, de 500 francs, est accordé à l'Académie de dessin établie à Renaix, pour la mettre à même de compléter son organisation.

—

On annonce à Bruxelles la vente de la célèbre galerie de M. Van N......, qui est mort le mois dernier. Cet amateur de tableaux avait consacré sa vie et un capital de 40,000 livres de rente à satisfaire sa passion pour les chefs-d'œuvre de la peinture flamande. Il possédait une admirable collection qui l'avait complétement ruiné, car il ne cessa d'acheter des tableaux que lorqu'il ne lui resta plus un écu de son patrimoine. Tombé dans la misère, manquant du nécessaire, il aurait pu vivre dans l'aisance en revendant quelques-uns de ses tableaux les moins précieux, mais il serait mort de faim plutôt que de distraire la moindre parcelle de son trésor. Lorsqu'il se trouva réduit aux expédients, sa galerie lui offrit une ressource qui suffisait à sa frugalité. Un vieux serviteur, qui lui était resté fidèle et qui le servait sans gages, montrait aux étrangers la splendide collection de chefs-d'œuvre, et recevait, pour prix de cet office, quelques pièces de monnaie, unique revenu sur lequel vivaient le maître et le valet. Il y a quelques années, le vieux servitenr mourut; M. Van N...... n'en aurait pas trouvé un autre aux mêmes conditions, il s'en passa, mais, faute du domestique, le revenu ne manqua pas. Quand un amateur se présentait pour visiter la galerie, M. Van N..... endossait sa livrée et montrait les tableaux : — « Mon maître est sorti, disait-il, mais en son absence, c'est moi qui fais les honneurs de la maison. » Puis il déployait, au sujet de chaque toile, une érudition qui charmait les auditeurs. Quelquefois on lui adressait des questions sur son maître; on se permettait même des railleries sur l'étrange manie qui le condamnait à la pauvreté. « C'est un original, disait-on, c'est un fou! que n'a-t-il d'honnêtes collatéraux pour le faire interdire! » M. N..... écoutait ces discours avec un stroïque sang-froid, répondait en bon domestique attaché à son maître; et la visite terminée, il tendait philosophiquement la main à l'offrande du curieux satisfait. Voilà de ces types comme on n'en rencontre guère qu'en Belgique et en Italie.

—

Bruges. — Au nombre des peintures excentriques dont les habitants de Bruges se sont plu à décorer les façades de leurs maisons, à l'occasion des fêtes, un transparent, représentant un ouvrier en goguette buvant à la santé de Simon Stevin, avait attiré tous les regards. La société des *Mélomanes* ayant exprimé au propriétaire le désir de posséder cette peinture et de la conserver comme un trophée qui lui retracerait sans cesse le souvenir de ses succès, ce monsieur s'est empressé d'accéder à ce vœu, à condition qu'en échange de son *Simon Stevin* on lui enverrait le *Dragon* du Beffroi de Gand. Cette condition a été acceptée, et un artiste confectionnera pour dimanche prochain une charge qui remplacera à Bruges le Simon Stevin auquel les Gantois viennent d'accorder droit de bourgeoisie.

A propos de la note qu'on vient de lire et qui est extraite du *Journal de Bruges*, le JOURNAL DES ARTISTES de Paris fait les réflexions suivantes :

« Il existe à Gand une société dite la *Société des Mélomanes*. Le champ de la musique lui a paru trop étroit, elle s'est lancée sur celui de la peinture. Lasse de pousser des soupirs, et de ne voir jamais que des noires et des blanches, elle a pris goût aux autres couleurs. Dans sa passion nouvelle, elle s'est laissée entrainer jusqu'à faire peindre le Dragon du beffroi fraternisant avec l'Ours de Bruges. Si Bruxelles compte parmi ses célébrités le plus ancien bourgeois du royaume, le Manneken-pis, — un petit bout d'homme de 60 centimètres de hauteur qui lance de l'eau par un endroit que la pudeur ne permet pas de nommer, — Gand a accordé, il y a bien longtemps, le droit de bourgeoisie au Dragon et Bruges à l'Ours. Il y a donc en Belgique trois bourgeois plus vieux qu'aucune créature de ce monde. Depuis bien des années, le Dragon et l'Ours, comme une paire d'amis qu'ils sont, le sourire sur les lèvres, se serraient mutuellement les griffes et la patte pour marquer l'union existante entre les deux principales villes de la Flandre, autrefois ennemies jurées, et l'extinction de vieilles rancunes. Mais le Dragon et l'Ours étaient sales, mal propres, et cela blessait les regards des passants. La *Société des Mélomanes* n'a pu résister plus longtemps à ce spectacle lamentable. Par ses soins, le Dragon et l'Ours ont retrouvé leur fraicheur primitive. Sa bourse a été pour eux une fontaine de Jouvence, à la satisfaction générale de tous les Gantois qui doivent se réunir en assemblée générale afin de délibérer si le service rendu par la *Société des Mélomanes* ne mérite pas les honneurs d'une statue. »

—

FRANCE. — La ville de Falaise, à l'instar d'un grand nombre de villes, a désiré élever à Guillaume le Conquérant un monument digne de ce prince, né dans ses murs en 1027. Une commission a été formée et elle n'a pas tardé à réunir les fonds nécessaires pour subvenir aux frais d'une statue pédestre. La commission pensa alors qu'il fallait étendre le cercle des souscripteurs et faire un appel aux nobles familles anglaises dont l'origine normande ne s'est pas effacée par le temps. La statue pédestre deviendra équestre, grâce à l'Angleterre.

—

Le beau portrait de l'empereur, exécuté par M. P. Delaroche, pour Leipsick, a été envoyé d'abord en Angleterre. Arrivé à Londres, il a eu un succès inouï. La reine a voulu le voir. Elle ne pouvait détacher ses regards de cette œuvre dont elle admirait l'exécution si habile et la physionomie si heureuse et si bien réussie.

—

La *Descente de Croix* de Rubens va être copiée par M. Weiser, auteur de la *Mort d'Athalie*, exposée au dernier Salon de Bruxelles. M. Van de Weyer a commandé cette copie. On en ignore la destination; ce que l'on sait, c'est qu'elle devra être envoyée en Angleterre, quand elle sera terminée.

—

Moselle. — « La Société française pour la conservation des monuments historiques, qui vient de tenir session à Metz, a voté plusieurs sommes en faveur des monuments dépendant de la division de cette ville. Elle a alloué, entre autres secours, 200 francs pour élever une pierre monumentale à la place où Charles-Quint, après avoir pratiqué une brèche dans les remparts de la ville, fut repoussé, principalement par le courage des habitants qui lui opposèrent un second rempart. Une somme de 50 francs a également été votée pour un inscription à la mémoire de Harelle, boulanger, qui sauva la ville de Metz au siége de 1473. »

Voici un honorable exemple donné par une société particulière, qui vient en aide au Comité des arts et monuments établi près du ministère de l'instruction publique; mais il faut bien des exemples pareils avant qu'on en suive un seul.

—

HOLLANDE — M. Cornet, de Leyde, a terminé récemment un tableau

d'histoire représentant *les Adieux de l'amiral de Ruyter à sa famille,* lors de son départ pour la Méditerranée, où, dans un combat contre Duquesne, il reçut, le 22 avril 1676, la blessure dont il mourut une semaine après dans la baie de Syracuse, à l'âge de 70 ans. La noble simplicité avec laquelle le sujet est traité, jointe à une parfaite exécution et à une grande vigueur de touche, rehausse le mérite de cette belle composition, destinée au musée de Teyler, à Harlem.

—

Boston. — Sculpture a la mécanique. — L'*American Paper* publie les lignes suivantes : « Il y a quelques jours, pendant une excursion que nous fîmes à Boston, nous eûmes l'avantage d'y admirer les productions d'une nouvelle machine d'un mécanisme vraiment ingénieux. C'étaient de petits bustes de Daniel Webster, d'Abot Lawrence et de Levi Woodbury; ces images parfaites d'hommes illustres ont été taillées dans un très-beau marbre d'Amérique, *par une machine* de l'invention de M. Thomas Blanchard, de Boston. Au moyen de cette machine, on peut tailler en bas-relief et en profil, dans les matières les plus dures, l'image la plus exacte d'une personne; on lui donne une taille quelconque, depuis celle d'un pouce jusqu'à cinq ou six pieds. Nous avons vu un camée sur lequel cette machine a reproduit, avec une fidélité surprenante, les traits de M. Clay : nous pouvons dire que jamais nous n'avons rencontré un buste ou un moule qui offrit plus parfaitement l'image du célèbre homme d'État. Ce camée est un superbe joyau. »

—

Italie. — On écrit de Rome, le 26 juillet :

« On vient de découvrir dans notre ville un tableau de Michel-Ange et un tableau de Raphaël : le premier représente la mise au tombeau du Christ; l'autre est un portrait du célèbre cardinal del Monte, portrait qui ressemble exactement à celui que Raphaël a fait du même cardinal dans la peinture à fresque du Vatican, qui représente l'institution du droit canon.

« Les deux toiles ont été achetées parmi de vieux tableaux : celle de Michel-Ange par M. Mac-Caul, jeune peintre écossais; celle de Raphaël par M. Cardeni, marchand d'objets d'art. Au dos du cadre de l'œuvre de Buonarotti se trouve une petite plaque en fer-blanc où sont empreintes les armoiries de la famille Farnèse. »

Nous nous défions singulièrement des trouvailles de tableaux de maîtres et nous ne voyons guère que des réclames officieuses dans la publicité qu'on donne à de pareilles trouvailles. A Rome surtout, il y a toujours d'honnêtes Anglais prêts à payer en *souverains* ce qui se trouve ainsi. Nous sommes en France moins crédules, sinon plus connaisseurs.

—

Piémont. — On écrit de Gênes, le 18 juillet :

« Le monument de Christophe Colomb, que le gouvernement a fait exécuter en marbre pour la ville de Gênes, est terminé et sera érigé incessamment sur le quai de Darsena, situé sur notre port intérieur. L'inauguration de ce monument aura lieu dans le courant de septembre, pendant la tenue du Congrès dans notre ville. Le roi et la famille royale honoreront de leur présence cette solennité. »

L'érection de ce monument nous rappelle que la ville de Dieppe ferait acte de reconnaissance en accordant une colonne ou une inscription à la mémoire de ces hardis pilotes dieppois qui préparèrent la découverte de l'Amérique et qui y abordèrent peut-être avant Christophe Colomb.

—

Allemagne. — On écrit de Leipsick, le 5 juillet :

« Hier matin, notre municipalité a ouvert une souscription pour faire ériger à Leipsick un monument en l'honneur de Leibnitz. Le chiffre de la souscription s'est élevé, pendant la journée d'hier même, à 16,000 thalers (60,800 fr.), dont 12,000 thalers (45,600 fr.) par quatre maisons de banque de cette ville.

« L'Académie des sciences de Berlin, dont Leibnitz provoqua la création, et dont lui le premier fut nommé président, a fait frapper à sa mémoire une grande médaille qui porte d'un côté le buste de cet homme célèbre, et de l'autre côté des figures allégoriques représentant les sciences qu'il cultivait. »

—

On écrit de Hanovre, le 3 juillet :

« A l'occasion du deux centième anniversaire (21 juin) de la naissance de Leibnitz, qui a passé une grande partie de sa vie dans notre capitale, où il est mort, on a ouvert pour la première fois au public la chambre de Leibnitz, à la Bibliothèque de Hanovre. Cette pièce contient un grand nombre d'objets qui ont appartenu à cet illustre philosophe, tels que plusieurs de ses manuscrits édits et inédits; parmi ces derniers, son journal de 1696 et sa correspondance avec le duc de Hesse; le fauteuil où il était assis et le livre qu'il lisait au moment où la mort le frappa. Ce livre est le premier volume de l'*Argenis*, de Barclai, édition d'Amsterdam. L'élève et l'ami de Leibnitz, M. Eccard, y a écrit la note suivante en latin : « L'illustre Leibnitz avait dans ses mains et lisait ce livre, lorsque, en l'an 1716, le quatorzième jour de novembre, une mort inattendue le surprit. Témoin, George Eccard. »

« La maison que Leibnitz possédait et où il demeurait, à Hanovre, a été acquise par notre gouvernement et portera désormais le nom de *Musée Leibnitz*. On y déposera tous les objets que l'on pourra se procurer à l'avenir. »

—

Angleterre. — On écrit de Londres, le 16 juillet :

« Le célèbre gobelet de Shakspeare vient d'être vendu aux enchères publiques moyennant 121 guinées (3,267 fr.) à un sieur Isachs, marchand de curiosités.

« Ce gobelet, qui a été fait, en 1756, par un horloger nommé Thomas Sharp, avec du bois provenant du mûrier que Shakspeare planta lui-même, en 1609, auprès de sa maison à Stratford-sur-Avon, est un vrai chef-d'œuvre. Il a onze pouces de hauteur, et il est entouré de cercles en argent doré; sa surface extérieure et son couvercle, qui est en bois du même arbre, sont orné de sculptures représentant des scènes des principales pièces de théâtre de Shakspeare, et qui sont exécutées avec une telle finesse, qu'il faut armer les yeux pour en découvrir tous les détails.

« Ce gobelet fut donné à Garrick par le maire de Stratford lorsque ce grand artiste célébra à Strtfaord, en 1764, le deux centième anniversaire de la naissance de Shakspeare. Après la mort de Garrick, M. John Davisson, banquier de Londres, en fit l'acquisition, et c'est à la vente des objets mobiliers de la succession de ce dernier que M. Isachs l'a acheté. »

Nous croyons que le fameux verre à boire de Luther serait vendu encore plus cher que le gobelet de Shakspeare; mais, à coup sûr, l'écritoire de Boileau, que possédait feu M. Villenave, ne trouvera pas un prix aussi élevé que celui de ce gobelet. On n'attache pas chez nous, comme en Angleterre, une espèce de culte à ces reliques qui ont appartenu aux grands hommes. Il n'y a peut-être en France qu'une canne de Voltaire, celle donnée par l'empereur au baron Dubois après l'accouchement de Marie-Louise : il y en a plus de vingt à Londres.

Le retard apporté dans notre huitième livraison a été causé par l'ouverture du salon d'Anvers dont nous voulions nous occuper d'une manière toute particulière. Nos dessinateurs sont également occupés à reproduire quelques-unes des œuvres les plus marquantes de cette exposition. Nous devons dire, toutefois, que nous n'avons pas été secondés par MM. les artistes anversois comme nous étions en droit de l'attendre. Nous avons été obligés d'envoyer des artistes sur les lieux pour reproduire les tableaux de ces messieurs, et cette obligation nous cause naturellement des lenteurs. Nos souscripteurs n'en recevront pas moins avec nos prochaines livraisons quelques-unes des planches représentant les meilleurs tableaux du salon.

Aujourd'hui nous donnons la huitième et la neuvième livraison réunies.

A cette neuvième livraison est joint le dessin de l'un des plus jolis tableaux de Teniers *le Fumeur*. L'original fait aujourd'hui partie de la collection de S. A. S. le prince d'Arenberg. Nous n'avons pas eu la prétention de *rendre* l'œuvre du maître; Teniers est inimitable et la lithographie, quelque charmante qu'elle soit, est impuissante à reproduire des œuvres de la nature de celle-ci. Il faut donc voir dans notre dessin le désir de conserver le souvenir de l'une des plus agréables productions de l'art flamand.



LITTÉRATURE.

COMME QUOI PIMPURNIAU

SE MOQUA DU DIABLE.

I

Dans le temps où il vivait, le papa Pimpurniau était un joyeux garçon, flâneur, insouciant et farceur, le meilleur compagnon que l'on pût rencontrer. Il était savetier de profession, et grand consommateur de *gin* par inclination; et si grande était sa dévotion pour ce liquide, que le diable ne l'eût pas fait travailler tant qu'il lui restait de l'argent pour boire un coup. Comme bien vous pensez, les nerfs du pauvre homme finirent par se ressentir de ce régime; aussi ne pouvait-il, si on lui donnait de l'ouvrage, se mettre à la besogne, avant d'avoir été au cabaret boire une goutte de ce qu'il appelait son cher ennemi.

Ainsi allèrent les choses pendant quelque temps, et la pauvre vieille mère de Pimpurniau s'affligeait vivement de l'inconduite de son fils qu'elle aimait plus que la vie, et avec raison, car sauf sa passion pour la goutte, on n'aurait pu trouver dans tout le royaume un plus brave homme, un meilleur fils. Enfin l'heure de la vieille dame sonna, elle appela son fils auprès de son lit, lui donna sa bénédiction, quelques bons conseils et une vieille grosse Bible fort belle qui, lui dit-elle, le tirerait toujours d'affaire; puis Pimpurniau baisa ses lèvres pâles; le dernier sourire de la vie s'y était empreint, la mort ne l'effaça point.

Grande fut l'affliction du pauvre garçon; pendant les premiers jours qui suivirent la mort de sa mère, il se laissa aller au découragement; bientôt cependant il surmonta sa douleur et se mit à l'ouvrage comme un enragé. Mais il avait beau travailler comme un nègre, ses profits n'en étaient pas moins des plus modiques; il contracta des dettes, et un concurrent vint s'établir à son nez, si bien que, de temps en temps, il lui prenait des envies atroces de se couper la gorge pour en finir. Un soir qu'il avait travaillé au billot plus dur que jamais, et qu'il jouait encore de l'alêne, se vouant au diable, lui et tout le reste, il parut soudain dans son petit réduit un monsieur d'un air fort grave, qui vint, sans autre formalité, s'asseoir sur un escabeau placé à trois pieds de lui. A cette vue, le savetier se mit à faire des yeux comme un homard qui cuit.

— Bonsoir, dit l'étrange inconnu.

— Tout autant pour vous, répondit Pimpurniau, en ajoutant entre ses dents : Qui diable peut donc être ce moricaud?

— Pas précisément un moricaud, reprit le mystérieux inconnu, mais un homme quelque peu brun.

Si Pimpurniau ouvrait de grands yeux auparavant, ce fut bien autre chose en ce moment. — Par la mort! pensa-t-il, ce doit être le diable en personne pour deviner ainsi la pensée d'un homme.

— Vous avez raison, mon brave, c'est moi en effet; je vous ai pris en affection et je veux vous rendre un bon office.

— Merci, merci, s'écria Pimpurniau, en reculant son escabeau jusqu'à l'autre extrémité de la chambre, merci, je n'ai rien à faire avec vos semblables.

— Rassurez-vous, mon cher, reprit le diable, — car décidément c'était bien lui; — rassurez-vous, de grâce, et donnez-moi une goutte de quelque chose pour m'humecter le gosier. Il fait sec dans le pays d'où je viens.

— Je le crois parbleu bien, mais du diable si j'ai seulement pour un *liard* de quoi que ce soit à offrir à Votre honneur.

— C'est un malheur, cependant ne vous inquiétez pas; vous êtes un brave homme. et je vous tirerai d'embarras. Goûtez-moi ça.

Ce disant, l'inconnu présenta à Pimpurniau une bouteille à long cou, d'une forme très-élégante, sur laquelle était écrit en lettres d'or, d'un côté : ***Gin,*** et de l'autre : *Élixir du diable.*

— Ça suffit, — et le fond de l'élégante bouteille s'éleva rapidement, et le *gin* descendit à grand bruit dans le gosier de notre savetier.

— C'est bon? hein! dit le possesseur de la bouteille, lorsque Pimpurniau se fut arrêté pour reprendre haleine.

— Tudieu! c'est du soigné.

— Dame! voilà ce que c'est, et pas de maudits droits à payer. Peut-être ne seriez-vous pas fâché d'en avoir une velte ou deux?

— Pas si bête que de vous refuser, monsieur.

— Alors, mon garçon, écoutez-moi. Vous n'avez qu'à mettre votre signature sur ce petit morceau de papier, et durant les dix années qui vont suivre, vous aurez *à bouche que veux-tu* de cette délicieuse liqueur, du tabac, du lard gras et des pommes de terre, tout ce qu'il y a de mieux.

— Mais qu'y a-t-il sur ce chiffon de papier?

— Buvez encore un coup, et je vais vous le dire.

— C'est ça!

Et il donna une seconde accolade à la bouteille.

— A merveille! reprit l'étranger. Écoutez donc maintenant : vous allez signer ce papier et consentir à ce que je vienne vous chercher d'aujourd'hui en dix ans, avant que l'horloge sonne minuit. N'ayez point peur, mon cher maître, ce n'est qu'une simple formalité; car si je ne prends pas la peine de venir vous chercher, vous viendrez certainement de vous-même. Une autre rasade donc, cela vous donnera du cœur, et puis signez.

— Un instant, répliqua Pimpurniau, dix ans, c'est bien court.

— C'est plus qu'il ne faut pour trouver du *gin*.

— Mais non pas pour en boire! Je voudrais avoir des chances pour que cela durât un peu plus longtemps.

— Ce n'est pas délicat de votre part. D'où voulez-vous que je tire toutes ces provisions?

— C'est votre affaire, mais il faut ajouter une clause ou deux à notre traité.

— Pimpurniau, vous êtes un malin, reprit le diable en clignotant des yeux; puis il ajouta tout bas : Il est presque aussi rusé que moi. Que faut-il pour vous satisfaire?

— Eh bien, ce n'est que moi que vous voulez?

— La peste m'étouffe, si je veux autre chose!

— Et vous vous engagez à n'emporter en vous en allant, ni le toit de mon échoppe ni quoi que ce soit?

— Non!... Eh bien, écoutez : si lorsque minuit sonnera vous trouvez sur moi quelque chose qui vous appartienne, je vous accorderai dix autres années.

— Et j'aurai le *gin,* le tabac et la bonne chère comme devant?

— Sans en rien ôter.

— Ça va, voici ma signature.

— Adieu, dit le mystérieux personnage, puis il disparut, laissant un paquet de tabac, quelques pipes élégantes, des flacons de *gin*, des comestibles à étourdir un gastronome consommé, et une forte odeur de soufre.

II

Or, les dix ans allaient expirer, car le dernier jour était arrivé, et Pimpurniau était fort perplexe. Cependant il se remit tout à coup à l'ouvrage, et au grand ébahissement du village il acheta tout ce qu'il put trouver de poix à plusieurs milles à la ronde, disant avoir reçu une importante commande du bourgmestre qui, sur ce qu'il avait entendu dire de ses escarpins de bal, avait voulu être chaussé par lui. Vers onze heures du soir, comme notre savetier venait de faire son dernier grog et de bourrer sa dernière pipe, il voit entrer un singulier vieillard qui s'installe juste en face de lui, lequel fumait tranquillement.

— Vous voyez, Pimpurniau, je suis venu vous chercher.

— Il ne fallait pas vous déranger !

— Oh ! la peine n'est pas grande, en vérité. — Êtes-vous prêt à partir ?

Pimpurniau l'avait déjà reconnu, mais il ne se laissa pas démonter et reprit aussitôt avec cet aplomb qui le caractérisait — quand il n'avait pas bu :

— Laissez-moi finir ma pipe.

— Qu'à cela ne tienne. Nous avons encore près d'une heure, je vais vous tenir compagnie.

— A merveille! ne vous gênez pas, faites comme chez vous.

— Je ne demande pas mieux. A charge de revanche bientôt.

Et ils se mirent à fumer et à boire. Enfin le diable aperçut des boulets de poix.

— Qu'est ceci ?

— C'est un secret.

— Mais enfin à quoi cela peut-il servir?

— On en met sur la queue des chiens pour la faire tomber, reprit tranquillement Pimpurniau.

— Vous voulez rire ?

— D'honneur !

— Eh bien, dit le diable, entre amis et en confidence, je vous avouerai que moi-même j'ai une queue...

— Je le sais bien, reprit Pimpurniau, et sans cela vous ne seriez pas mal.

— Vous êtes bien bon, mais croyez-vous que par ce moyen il soit possible de me débarrasser de cette imperfection ?

— Ça vous l'enlèvera comme avec la main.

— Comment s'y prend-on ?

— Rien de plus simple, étendez-en sur cet escabeau, et asseyez-vous dessus. Justement ça tombe bien, je n'ai plus besoin de cette poix.

— Ah ! vous êtes un homme, un fameux homme.

Ce disant, il étendit la poix sur l'escabeau et s'assit desus...

Voici minuit ! s'écria-t-il tout à coup, en se levant précipitamment, venez, venez Pimpurniau, vous êtes à moi présentement.

— Donnez-moi mon escabeau et je viens.

— Le voici, dit le diable en faisant un geste excentrique. L'escabeau était là en effet, mais il eut beau pousser, tirer, se démener, l'escabeau tenait si bien qu'il ne put s'en dépêtrer.

— Pendard de Pimpurniau ! vous m'avez refait, hurla le diable; voleur que vous êtes, vous m'avez filouté. Votre extraction des queues n'était qu'un affreux mensonge, vous le saviez bien. Mais soyez tranquille, mon garçon, je vous pincerai la prochaine fois, je vous en réponds.

— Vous tâcherez, au moins.

— Je ne vous manquerai pas, je vous le répète.

— Bien le bonsoir.

— La malemort t'étouffe! s'écria le diable d'une voix de tonnerre, puis, saisissant une chandelle allumée, il fit fondre la poix et s'enfuit comme un furieux.

III

— Eh bien ! mon brave, me voici de retour.

— C'est ce que je vois, répliqua Pimpurniau. Comme le temps passe.

— C'est comme ça, mon garçon ; mais vous viendrez cette fois ?

— C'est ainsi que je l'entends.

— Et moi aussi.

— Il n'est pas encore minuit.

— Je m'en flatte.

— Voulez-vous prendre un siége ?

— Non, non, reprit le diable ; vous avez sans doute encore de la poix toute prête. Et il fit une grimace menaçante.

— Du diable si j'en ai pour un *liard*. Mais, pardon, voyez un peu quels contes l'on fait : j'ai entendu dire que vous aviez les deux pieds fourchus.

— Ce n'est pas vrai, je n'en ai qu'un.

— Des farces! Regardez donc, dit-il en montrant un élégant escarpin qui était sur le plancher : voici un soulier que jamais pied mortel n'a chaussé; je parie avec vous qu'il vous va comme s'il avait été fait pour vous.

— C'est de bel ouvrage.

— Dame ! voilà ce que c'est. Mais voici la corne, asseyez-vous.

— Ne vous donnez pas la peine, mon cher; je le mettrai sans cela.

Et il fourra son pied dans l'escarpin que Pimpurniau avait cloué au plancher. Celui-ci se baisse, et boucle le soulier aussi serré qu'il peut : aussitôt la vieille horloge commence à sonner minuit; mais le malin était pris.

— Venez, mon garçon, dit le diable.

— Je ne suis pas prêt.

— Venez tout de même.

— Alors rendez-moi mon soulier.

— Malédiction sur vous ! bourreau, vous m'avez encore une fois attrapé, traître, fourbe, vilain menteur.

— Et de deux.

— Le troisième coup fait feu, répondit le diable.

— Nous verrons !

IV

— Vous ne vous assiérez pas aujourd'hui, dit Pimpurniau en apercevant son compagnon revenir pour la troisième fois sous un déguisement nouveau.

— Vous avez raison, mon garçon ; mais cette fois-ci, je vous attraperai ou nous verrons.

— J'ai encore un soulier plus joli que le dernier, reprit Pimpurniau.

— Je n'y mettrai pas le pied, venez tout de suite.

— Accordez-moi une heure.
— Non.
— Un quart d'heure.
— Pas dix minutes.
— Quel délai m'accordez-vous donc, l'heure n'est pas sonnée?
— Voyez-vous cette chandelle? dit le diable en montrant un petit bout de quelques lignes de longueur, j'attendrai qu'elle soit brûlée, et alors vous serez à moi.
— Alors, regardez bien, mon brave; et Pimpurniau, saisit le petit bout de chandelle, souffle dessus, le roule dans une feuille de la vieille Bible et s'assied sur le livre en s'écriant: Vous voilà encore attrapé; touchez-moi si vous l'osez. Vous êtes obligé de tenir votre parole et d'attendre que la chandelle soit brûlée : et que je meure si jamais le feu l'approche, elle ou le saint livre qui le renferme.
Inutile de rapporter les gros mots que jura le diable; mais il est certain que Pimpurniau ne perdit jamais sa Bible de vue, qu'il devint un homme laborieux et honnête, et qu'il ne fut plus jamais inquiété par son étrange visiteur.
Et voilà toute l'histoire comme quoi Pimpurniau refit plusieurs fois le diable. A. C.



Poésie.

L'AMOUR ET LA PAUVRETÉ *

CONTE.

Le bon philosophe Azaïs **
Dit qu'ici-bas tout se compense,
Et, sans contester sa science,
Je veux le croire, mes amis;
Comme au château, l'amour se plait dans la chaumière,
Mais il faut, pour l'y retenir,
Un peu d'aisance..., à la misère
Ne peut s'allier le plaisir.
Myrrhine était une jeune orpheline,
Et Lysus un jeune orphelin.
Myrrhine aimait Lysus, Lysus aimait Myrrhine.
Un beau jour, à l'autel, ils se donnent la main.
Qu'attendre d'un tel mariage?
Myrrhine sait filer le lin,
Voilà sa dot, pas davantage!
Pour fortune, Lysus, laborieux et sage,
Avait des bras au fait du jardinage.
Myrrhine devint mère : au comble de leurs vœux,
Les deux époux vivaient heureux :
L'Amour embellissait leur obscure existence;
Il avait enchaîné le Travail auprès d'eux,
Et le Travail, par sa persévérance,
Fixait dans ce logis la Médiocrité.
La Pauvreté pourtant voulut forcer la porte;
Mais elle en fut pour sa témérité.
Recourant au Travail qui lui prêta main forte,
L'Amour chassa la Pauvreté.
La Pauvreté, dans sa colère,
Vite alla se plaindre au Destin,
« Eh quoi! lui dit-elle, mon père,
« Tu souffres que l'enfant malin
« Triomphe ainsi de la Misère!
« Pour moi quel affront, quel chagrin! »
« — Tandis que mes arrêts font trembler l'empyrée, »
Lui répondit le roi de l'univers,
« Le travail place l'homme au-dessus des revers.
« Prive d'un tel appui le fils de Cythérée,
« A ton aspect dès-lors il maudira ses fers :
« Tu le verras soudain s'enfuir avec prestesse. »
La Pauvreté députa la Paresse,
Qui, d'un air de simplicité,
Se présente aux époux; elle les intéresse.
On l'accueillit avec bonté.
Bientôt l'insinuante hotesse
A Myrrhine, à Lysus fait entendre sa voix,
Et leur inspire sa mollesse.
Les soucis ont accès sous ces paisibles toits;
Désormais avec la dépense
Le produit du travail cesse d'être en balance,
Le tendre objet des plus doux sentiments,
Ce cher fils, gage heureux d'amour et d'espérance...
Il devient à charge aux parents.
On bénissait, on pleure sa naissance :
Plus de soins! plus d'égards! « Je t'ai prise sans bien, »
Disait Lysus.—« Tu n'avais rien, »
Lui répliquait Myrrhine. Adieu la complaisance,
Le doux épanchements et l'aimable indulgence!
Malgré tout, l'Amour tenait bon;
Et, le soir, grâces à son zèle,
Un baiser ramenait la paix dans la maison;
Il apaisait chaque querelle;
Mais enfin le Travail, négligé sans retour,
Chercha fortune ailleurs... fuyant de ce séjour,
L'Amour prit sur-le-champ son vol par la fenêtre.
Et, voilà comment, à son tour,
D'un lieu qu'il gouvernait en maître,
La Pauvreté chassa l'Amour.

Baron de Stassart.

* Une gravure anglaise fort connue : *la Pauvreté chassant l'Amour*, m'a fourni l'idée de ce conte.
** Auteur de l'ouvrage intitulé : *Des compensations dans les destinées humaines.*

BEAUX-ARTS.

UN PEINTRE A ENSEIGNEMENT UTILE.

On a souvent, et avec raison, déploré l'influence de la mode dans les choses qui sont du domaine de l'intelligence.
Combien de fois en effet la vogue, cette reine d'une saison, n'est-elle pas allée les yeux bandés, mais les mains pleines de couronnes, les jeter aux hommes les moins faits pour les ramasser!
C'est un mal! mais rarement ces Prométhées d'argile ont pu résister au feu dérobé, et l'oubli presque toujours est venu les couvrir de sa cendre.
L'oubli, ce second néant, cette douleur dont la mort même venge toujours dans l'éternité les quelques jours d'une gloire usurpée.
Que de peintres, grands en les mesurant à la taille de leur vanité et immortels jusqu'aux lendemain, ont vu le caprice qui les avait sacrés les dépouiller ensuite, pour les exposer sans fard au courroux de ceux qui, regrettant l'encens brûlé devant des idoles de bois, jettent bientôt les faux dieux sous les pieds de la foule!
En traçant le nom de Greuze, mille pensées d'un autre ordre naissent aussitôt; car si jamais moraliste, poëte ou peintre fut encore plus grand qu'une grande renommée, c'est bien lui. Moraliste profond dans la Malédiction pater-

nelle; historien déchirant dans le Retour de l'enfant maudit; poëte ravissant dans l'Accordée du village, Greuze est aussi peintre admirable dans tout ce qu'il a fait.

Ses tableaux sont nombreux, parce que, peintre du cœur humain, il en a écrit avec son pinceau les agitations et les calmes. Toute la vie, ce beau chef-d'œuvre de Dieu, et qui cependant s'évanouit si rapidement, toute la vie sur les toiles qu'a touchées Greuze paraît en images saisissantes.

Voulez-vous dans ce beau livre que j'appellerai sa palette, car le sentiment qui le guide se mêle à ses couleurs; voulez-vous voir un tableau ou plutôt lire un chapitre qui a pour titre la Mère bien-aimée! le voici :

C'est une femme jeune, non pas de la manière qu'on l'entend dans la vie futile, mais jeune pour la douce mission qui lui a été départie; c'est-à-dire pour couver sous sa chaude tendresse toute cette vivace guirlande d'enfants qui en cet instant la presse, l'enlace, l'étreint et l'étouffe presque d'amour.

Le plus jeune est couché sur son sein : c'est le Benjamin ou plutôt non, c'est un petit despote qui abuse de sa faiblesse pour être plus proche du foyer maternel. Mais rassurez-vous, messieurs les aînés, il y a rayon partout. Voyez-vous ces deux bras qui s'ouvrent grands, aussi grands que l'affection que vous connaissez trop et dont en cet instant vous abusez tumultueusement. Ils sont cinq, six qui escaladent cette heureuse martyre. Deux sont grimpés sur ses genoux et fatigueraient presque s'ils pouvaient être un fardeau. Les autres ont conquis les mains ou les vêtements et tous veulent embrasser ou être embrassés les premiers, lorsque deux bras sournois saisissent par derrière la Mère bien-aimée.

Le fauteuil, ce trône de la famille et si riche en cet instant puisque toute la famille l'inonde, le fauteuil cède un peu, s'incline, et la petite fille qui est derrière, a la première le baiser si disputé.

Le tableau n'est pas tout là, car Greuze est d'autant plus riche qu'il l'est constamment.

Au moment du plus animé de ce débat de caresses, le coin du tableau s'ouvre pour ainsi dire, et le père qui entre s'arrête dans un saisissement de joie inouïe.

Il arrive de la chasse; une de ses mains tient par le canon son fusil, dont la crosse, comme une espèce de point d'admiration, vient de frapper la terre. A ses côtés, deux chiens aboient de joie, car ils sentent le bonheur de cette scène. Le carlin, caché sous le fauteuil, se mêle aux ébats. C'est bruyant de satisfaction, c'est ravissant d'images, c'est palpitant de bonheur, ruisselant dé vie.

Seul, un vieux chat, accroupi sur un tabouret, tourne le dos à ce poëme d'allégresse et dort comme un hideux égoïste.

Jamais la personnification de l'égoïsme, jamais l'emblème de la sécheresse du cœur ne se sont montrés aussi laids, d'abord par leur propre physionomie, mais bien plus repoussants encore par toute la richesse du contraste.

Vous tous, amis des saines doctrines et qui cherchez à préparer des sociétés meilleures en enseignant aux enfants la route du bien, comment n'avez-vous pas songé à venir chercher dans les tableaux de Greuze des auxiliaires tout-puissants?

Sans doute vos livres sont bons, mais la vertu s'y épèle; elle y revêt la forme d'une tâche, et par cela même, en répugnant à l'esprit, sème difficilement pour le cœur. Greuze au contraire se lit couramment; ses images, si belles pour une raison mûrie, le sont également pour l'âme à ses premiers matins.

Tous comprendront, à ne pas l'oublier, la terrible figure de la Malédiction dans ce grand vieillard, qui, brisé d'une douloureuse colère, étend si dramatiquement ses bras sur le fils qui l'abandonne.

Comme ils sont menaçants, comme ils sont éloquents! les voyez-vous ces deux bras, ils semblent cacher le ciel au fils maudit!

Auriez-vous donc tracé avec une plume ce drame émouvant? Mais votre plume eût été sans couleur, et vos pages feuilletées sans attrait n'auraient pu trouver un seul spectateur qui, les fibres agitées, s'associât par la pensée au sentiment de la scène.

Greuze, lui, n'a pas seulement de nombreux lecteurs, mais bien plutôt des acteurs; car il est impossible de ne pas se mêler par le cœur aux personnages qu'il fait mouvoir.

Si vous êtes allé au Louvre les jours d'ouverture publique, dites-moi devant quels tableaux la foule s'arrête instinctivement ou plutôt admirativement.

Oh! ne cherchez pas parmi les peintres miraculeux de patience, tels que les Gérard Dow, les Mieris, les Netscher et autres maîtres estimés qu'on ne regarde qu'à la loupe, comme si dans l'art on ne devait admirer que le tour de force!

Serait-ce alors devant les couronnés par le génie? Raphaël, Corrége, Titien, le Vinci ou bien Rubens avec sa Kermesse et sa Fuite de Sodome, Rubens dont le talent fécond rappelle, moins la manière, tout ce que nous admirons dans Horace Vernet, une des plus belles gloires de nos jours?

Encore une fois ce n'est pas là que les groupes se forment. Les voyez-vous? ils grossissent, mille éléments divers les composent, mais un seul sentiment les domine, car ils lisent et traduisent les tableaux de Greuze.

Oui, Greuze est un livre populaire; et grands et petits peuvent puiser dans ses enseignements, car il est toujours noble, toujours saisissant.

J'ai vu souvent au bas de gravures ou de lithographies que ces choses d'art étaient faites sous le patronnage d'une société dite : De la propagation des bonnes images.

Rien de mieux, seulement n'est-ce pas un tort que de représenter constamment dans ces nombreuses estampes des faits mystiques empruntés à la vie des saints?

Si vous vous adressez de préférence aux enfants, et c'est votre but, vos exemples paraîtront trop hauts à leurs jeunes esprits, et vos tableaux trop froids pour leurs jeunes cœurs.

C'est par le moyen des yeux, ces agents si actifs du premier âge, que vous voulez glisser dans l'âme le grain des bons instincts.

Choisissez donc alors des spectacles qui tout d'abord captivent l'être, qu'à son insu vous voulez pétrir pour le bien. Certes, un martyr et la palme que l'ange du ciel lui apporte comme récompense forment un tableau moral. Cependant c'est un enseignement manqué.

L'enfant qui naît à la vie, répugne instinctivement à tout ce qui est souffrance : la palme est bien là! mais c'est le signe d'une autre vie qu'il lui est impossible de comprendre même à sa manière. Puis ensuite son ambition pour le moment et pour longtemps encore ne s'élèvera pas assez pour dépasser les événements qu'il voit ou devine autour de lui.

Le premier monde pour l'enfant, c'est la famille, et du reste les événements extérieurs n'y viennent-ils pas plus ou moins ricocher?

Propagateurs de bonnes images, laissez un peu là la phalange des bienheureux martyrs. Leurs exemples utiles, sans doute, échappent à notre époque toute de tolérance. Songez davantage aux douces mœurs, à la droiture, faites des familles unies, des citoyens probes, et vous suivrez encore les voies du Seigneur.

Dans cette route nouvelle, Greuze est votre associé naturel ou plutôt c'est votre maître, mais un maître généreux, car il vous prodigue tous ses trésors.

Allons, prenez, prenez encore. Sous votre toit privé, dans vos écoles publiques, donnez place à ses tableaux les plus moraux ; multipliez-les, faites-les croître sous le pinceau d'intelligents copistes, sous le burin d'habiles graveurs.

Vous le savez, tout est de son domaine. Il sait faire couler les pleurs dans le Père mourant et donner par le spectacle de tant de deuil le désir d'une vie exempte d'orages.

Il sait aussi, par l'image d'un bonheur suave, faire espérer la récompense d'une âme pure. Ne vous y trompez pas! Son Accordée de village n'est pas seulement la fille des champs, vous la trouverez dans toutes les classes de la société.

C'est le symbole de la belle modestie, c'est la promesse d'un avenir riant, sous la garantie d'un cœur qui n'a jamais sacrifié aux passions, ces faux dieux du monde.

Greuze historien est aussi le conservateur de la famille, cette arche sainte que le déluge des mauvais instincts pousse sur tous les écueils du siècle.

Hélas! la famille telle qu'il la comprend dans son tableau de la Mère bien-aimée, telle qu'il l'a peinte dans son Gâteau des rois, la famille, ce précieux tabernacle de vertus que Greuze nous ouvre encore dans sa belle page du Père expliquant la Bible à ses enfants, la famille se meurt chez nous! Les démons de l'inconnu sont passés sous le toit, et l'argent, l'argent, cette roche Tarpéienne des vertus domestiques, est seule debout quand le Capitole croule.

En 1815, l'empereur se rendit un jour chez David, son peintre. — David, lui dit-il, la patrie est en danger! Je comprends maintenant votre tableau des Thermopyles; montrez-le, ce sera mon drapeau.

Si Greuze vivait encore, ne pourrait-on pas lui dire : Greuze, tout ce que vous avez chanté comme poëte, tout ce que vous avez enseigné comme moraliste et représenté avec votre inimitable pinceau, tout cela s'éteint et disparaît chaque jour, nous sommes en danger!.... Et Greuze, soyez-en certains, répondrait par un chef-d'œuvre de plus.

LOUIS DESOUCHES.

COLLECTIONS PARTICULIÈRES DE TABLEAUX ET D'OBJETS D'ART.

LE CABINET DE TABLEAUX
DE
S. E. LE BARON VERSTOLK DE SOELEN,
AUJOURD'HUI CABINET BARING.

Personne n'ignore que le célèbre banquier de Londres M. Baring est devenu possesseur, au prix de 600,000 fr., de la galerie de tableaux de M. Verstolk de Soelen, mort à Amsterdam il y a quelque temps. Cet amateur était un des connaisseurs les plus distingués et par conséquent un des hommes les plus difficiles que l'on connaisse ; aussi n'achetait-il jamais que des tableaux de premier mérite. Il était possesseur du *Moulin* de Wouvermans, et l'on rapporte qu'il a payé *trois* petites eaux-fortes de Rembrandt jusqu'à la somme énorme de 27,000 fr., Une collection de cette importance mérite donc les honneurs d'une appréciation détaillée.

DEUXIÈME ARTICLE.

Introduisons aujourd'hui nos lecteurs dans la seconde salle de la collection artistique de M. le baron VERSTOLK. Nos regards sont tout d'abord attirés par deux peintures capitales. — La première, originaire de la Nord-Hollande, nous offre la Vue d'un bois, par ABRAHAM VERBOOM, l'habile paysagiste né à Harlem. Vers la droite du tableau, se déploie un bois haut et touffu; à la gauche, le feuillage s'éclaircit et laisse librement errer la vue qui découvre d'abord un paisible ruisseau, sur lequel nage et se joue une nombreuse famille de canards, ensuite une habitation rustique, et qui se perd plus loin dans un ciel azuré. Au milieu de ce bois serpente un chemin, que parcourent des chasseurs à pied et à cheval, suivis de leur meute. Ces figures sont dues au pinceau de LINGELBACH.

La seconde toile nous représente une Partie de chasse de GUILLAUME III, dans les environs du château de Loo. C'est une œuvre de THIERRY MAAS, né à Harlem, en 1656; cet artiste fut vers la fin de sa carrière un heureux imitateur d'HUGTENBURG. Ce tableau porte le millésime de 1693. Vers la gauche du tableau, le train de la chasse vient à peine de quitter l'entrée du bois, se lançant à la poursuite d'un sanglier qui, attaqué de tous côtés avec fureur par une meute ardente, se défend avec le courage du désespoir. Déjà plusieurs chiens sont tombés sous la dent meurtrière de ce terrible ennemi. GUILLAUME III, monté sur un cheval blanc, se précipite vers le lieu du combat; deux de ses écuyers volent sur ses pas, tandis que, sur le dernier plan, d'autres chasseurs s'élancent hors du bois. A droite, la vue se prolonge sur des prairies et des collines.

Ici suit immédiatement un charmant tableau de genre de JEAN VICTOR, qu'on croit avoir été un disciple de REMBRANDT (1600—1670). Cette petite toile nous représente le cortége d'une noce. La barque qui porte les jeunes fiancés et leurs amis, vient de s'arrêter à la porte de l'hotellerie, où va se célébrer la joyeuse fête du jour. Le batelier a lancé son croc pour amarrer la barque au rivage. Sur un banc, au milieu de la barque, sont assis le fiancé et la fiancée, se tenant l'un l'autre par la main; le fiancé a le sourire sur ses lèvres qu'ombragent de blondes moustaches; le cou nu, il est coiffé d'un chapeau noir, et un vêtement de drap d'une couleur brune dessine la forme élancée de son corps; la fiancée, une jolie blonde, au doux et limpide regard, à la taille bien prise, à la pose gracieuse, semble se livrer à un aimable abandon que tempère tout aussitôt une modeste retenue. Devant eux est assis un jeune couple, dont au premier coup d'œil on devine sans peine les tendres affections, à voir cette aimable confiance qui permet à l'amant de s'appuyer sur l'épaule de sa bien-aimée. Près du gouvernail est placé un musicien qui sur sa flûte essaie à chanter les douceurs de l'hymen, tandis que sa chère compagne marie sa voix aux notes aiguës de l'instument. Debout, devant la porte de son hôtellerie, le maître du logis accueille d'un humble salut ses joyeux convives; et plus loin, un jeune garçon est occupé à retirer de l'eau un filet, rempli sans doute de ces perches à la robe argentée qui doivent composer le plat d'honneur du modeste festin de cette joyeuse fête. Que ne pouvons-nous, à notre tour, l'orner de fleurs, aux couleurs vives et éclatantes, telles que nous les voyons à quelques pas de là reproduites sur la toile par le pinceau magique de DAVID DE HEEM, père du célèbre JEAN DAVID DE HEEM, au milieu de cette riante abondance de raisins dorés, de prunes au violâtre duvet, de fruits mûris par les feux du soleil et de cerises d'un éclat purpurin, entourées de roses et de tulipes.

Mais avançons quelques pas et arrêtons-nous devant une Blanchisserie hollandaise près de Harlem par JEAN VAN KESSEL, né à Amsterdam, en 1648, et l'heureux imitateur du pinceau si moelleux, si velouté de BREUGHEL. Les ouvrages de JEAN VAN KESSEL étaient déjà d'un si haut prix, même durant la vie de l'artiste, qu'à cette époque il était seulement permis aux puissants personnages d'en approcher. Aujourd'hui, on leur assigne une même place d'honneur à côté de celle qu'occupent dans les cabinets des amateurs les productions de BREU-

ghel, de Brill et de Franck. Elles seront toujours dignes de l'admiration des connaisseurs par le fini parfait de l'exécution et par cette extrême pureté de dessin qui reproduisait avec une grande vérité d'imitation les arbres, les plantes, les fleurs et les oiseaux. Cette blanchisserie, qui rappelle la touche d'Hobbema et de Ruysdael, enclavée dans un riche paysage, réunit toutes ces perfections au plus haut degré, quoiqu'à sa vue on désirât l'expression d'une plus haute pensée ou une forme plus idéale que celle de cette vie ordinaire reproduite sous ses aspects les plus vulgaires.

Nous remarquons ensuite un second tableau de genre de Jean Victor représentant une Scène de village. Ce tableau a été gravé dans la collection du cabinet-Lebrun. Devant une modeste habitation, dont la porte ouverte dans sa partie supérieure laisse voir une femme attirée par la curiosité et qui s'appuie sur le panneau inférieur de cette porte, est assis dans l'ombre qui se projette sur le mur extérieur de cette demeure, un vieillard à barbe grise; c'est un marchand d'anneaux d'or et de colliers de corail. Deux charmantes petites filles sont auprès de lui; s'élevant sur la pointe des pieds, elles cherchent avec la curiosité de l'enfance à fureter de leurs regards dans la mystérieuse boite que le marchand tient sur ses genoux et qui à leurs yeux contient tant de merveilles. Un villageois, à la mine réjouie, présente à une jolie blondine un anneau qu'elle semble repousser avec une dédaigneuse fierté. Un autre couple, placé derrière eux, est témoin de cette déclaration d'amour. Plus loin, on voit un jeune écolier, portant une boite à livres sous son bras; dans le lointain on aperçoit le village et son paisible clocher. Toutes les figures de ce tableau, exprimant un même sentiment à des époques différentes de la vie, sont très-heureusement caractérisées, et nous plaçons cette composition bien au-dessus de celle du même maître que nous analysions tout à l'heure.

Voici maintenant deux tableaux — deux chefs-d'œuvre! — de Philippe Wouwerman, né à Harlem en 1620 et mort en 1661. Qui ne connait ce grand maître qui eut assez de courage, de force et de résignation pour triompher de sa mauvaise fortune et se faire un nom qu'on trouve inscrit, dans les fastes de l'école hollandaise, à côté des plus illustres noms! Plaçons ici les belles paroles qu'un homme d'un talent distingué répétait naguère en Italie en l'honneur de Philippe Wouwerman. — De tout ce qui peut servir à donner de l'émulation à un artiste, à éclairer son talent ou à l'encourager, rien ne fut accordé à Wouwerman. Confiné dans la petite ville de Harlem qu'il ne quitta jamais; loin du commerce de la société, et par conséquent aussi bien privé de critique que de louanges, toute sa vie s'écoula dans une triste obscurité. Seul, peut-être, il ignora toujours sa haute réputation; car, tandis que ceux qui l'entouraient s'efforçaient de la lui cacher, pour mieux s'enrichir par un trafic honteux du prix de ses immortels ouvrages qu'accueillait déjà la faveur publique, lui, résigné à un travail qu'il devait croire médiocre, puisqu'à peine il suffisait à ses besoins, s'y appliquait sans relâche, et, chose inouïe dans une telle situation, il ne cessa jamais de bien faire. En effet, il n'a point laissé de tableaux médiocres, quoiqu'il ait considérablement produit. Mais ce qui fait surtout qu'on s'étonne du grand nombre de ses ouvrages, c'est que tous brillent par leur précieux fini et leur perfection : tout y est tracé au coin du bon goût, et ils reçoivent encore un nouvel agrément de l'heureuse variété qu'ils présentent. Tantôt ce sont des parties de chasse, des marchés aux chevaux, des combats de cavalerie, des haltes de voyageurs, des abreuvoirs, tantôt des campements de troupes, des bourgades au pillage, des boutiques de maréchaux ferrants, des intérieurs d'écuries, ou bien encore des attaques de voleurs, des paysages maritimes, etc.; et dans chacun de ses sujets, qu'il multiplie à l'infini, la fertilité de son imagination lui a fait trouver matière à autant de compositions différentes qui n'ont réellement entre elles aucune ressemblance véritable. Peint-il des batailles? C'est le désordre porté à son plus haut point; mais à travers ce désordre, la victoire a mille attitudes brillantes, la défaite, mille formes douloureuses : on frémit, on s'inquiète, on souffre, on palpite; l'émotion des combattants vous subjugue; leurs chevaux même la partagent, et l'on voit ces belliqueux animaux, épousant la querelle de leurs maîtres, prévenir leurs mouvements avec une rare intelligence. Dans les parties de chasse, au contraire, tout est doux, aimable et gracieux; tout respire un air de joie. La plus courtoise galanterie éclate dans l'attitude des personnages; et, tandis qu'on admire leur belle prestance, on se sent intérieurement électrisé par l'activité chevaleresque qu'ils déploient dans le plus enivrant des exercices.—Tous les autres sujets vous impressionnent au même degré : et cela doit peu surprendre de la part d'un peintre doué d'une grande sagacité, et qui savait aussi bien approfondir les sentiments et les caractères, que les exprimer avec justice et bonheur. Aussi rigide observateur des convenances que des formes, jamais il ne laissa échapper la plus légère des nuances extérieures qui peuvent appartenir aux habitudes et au maintien; il savait faire la part de l'âge, celle de la condition, et conserver, sur toute chose, ce vernis de distinction qu'il avait à cœur qu'on vit briller dans ses ouvrages.—Ce fut lui aussi qui, le premier, sut donner au cheval la grâce, le feu, la légèreté et les belles allures qui caractérisent ce noble animal; aussi, en l'introduisant dans toutes ses compositions, a-t-il, pour ainsi dire, doté la peinture d'un nouveau genre. — Qu'ajouterons-nous encore? Que tous les ouvrages de Wouwerman sont essentiellement propres à flatter les regards; que chacun de ses sujets est agréablement choisi, et que la vérité surtout en fait le principal ornement. Mais voulons-nous pousser plus loin notre examen, il ne vous sera pas difficile alors de trouver, dans toutes les compositions de ce maître, ce précieux fini qui ne connait pas de sécheresse, ce dessin, à la fois fin, élégant et d'une correction parfaite. Nous y verrons une couleur chaude, vaporeuse et des nuances très-variées, souvent même d'un ton gris argentin fort apprécié des connaisseurs; de plus une harmonie d'autant plus belle, qu'elle est générale et qu'elle atteint chaque objet en particulier. Certes, nous ne pourrons y méconnaître non plus une puissance d'exécution inimitable; car Wouwerman eut l'art de fondre et de caresser sa touche sans en altérer ni la netteté, ni la délicatesse; ce qui lui acquit sans doute cette belle façon de faire, si difficile à deviner, et plus difficile à saisir. Ce qu'on admire encore dans les ouvrages de ce maître, ce sont des effets de clair-obscur ménagés avec une grande intelligence; c'est la beauté des ciels et des lointains : ses ciels sont vraiment magiques tant ils forment la voûte, tant ils sont brillants, lumineux et imprégnés d'air; ses lointains offrent le plus souvent des plaines d'une immense étendue, traversées par des rivières, et enrichies de mille détails délicieux que le regard n'abandonne qu'à regret, pour obéir au charme qui le ramène sans cesse vers les principaux objets. Disons enfin que Wouwerman a su répandre un tel attrait dans ses ouvrages, qu'on ne se lasse jamais de les admirer.

C'est aussi ce que nous dirons des deux excellents tableaux que possède le cabinet de M. le baron Verstolk.

Le premier est celui si généralement connu des amateurs sous le nom du *Moulin incendié*. Au second plan, on voit le pillage d'une bourgade, et sur le devant du tableau, un sanglant combat de cavalerie. On y distingue surtout deux combattants : l'un des deux, vu par derrière, couvert d'une cuirasse et monté sur un cheval blanc, tient son sabre levé sur la tête de son adversaire, dont le cheval s'est abattu sous lui, mais qu'il n'a point abandonné, et qui, résistant à son assaillant avec le courage du désespoir, s'apprête à lui disputer chèrement sa vie. L'expression dans les traits de la physionomie de ces deux combattants est des plus heureuses.

Le second tableau, originaire comme le premier du Musée d'Amsterdam, et que cet établissement acheta du temps de Louis Napoléon, mais qu'il se laissa enlever depuis pour une somme assez importante, représente à peu près le même sujet. Au second plan, on voit des maisons incendiées s'élever d'affreux tourbillons de feu et de fumée; sur le premier plan, les vainqueurs se livrent à tous les excès de la victoire. Deux moines sont désignés pour être battus de verges. Des femmes livrées à la raillerie des soldats sont enlevées sur un cheval comme un butin promis à leur fureur brutale; plus loin, on aperçoit quelques paysans garrottés que l'on entraîne; sur le devant du tableau un paysan est tombé mort; sa fourche est à côté de lui. Les passions sont traduites sur les figures avec une grande énergie, et toute cette composition est admirable d'expression et de vérité. Le tableau qui fait son pendant, se trouve encore aujourd'hui dans le Musée d'Amsterdam.

La dernière toile qui orne cette seconde salle, est encore un paysage par Abraham Verboom, dont les figures sont dues au pinceau d'Adrien Van de Velde. Un chemin sablonneux que traversent des vaches et des moutons, s'étend de chaque côté entre des massifs d'arbres d'une brillante végétation. Une chaîne de coteaux se prolonge dans un lointain horizon.

TROISIÈME SALLE.

La troisième salle au rez-de-chaussée de la galerie de M. le baron Verstolk renferme seize tableaux d'une dimension plus ou moins grande, qui méritent également d'occuper notre attention.

Le premier que nous y remarquons, est un *Paysage*, par Jean Van der Heyde, né à Gorcum, en 1637. Sur le premier plan s'élève, bâti sur une hauteur, un château d'une architecture gothique, avec son pont de pierre et sa haute porte. Sur le second plan se déploie le penchant verdoyant d'une montagne; cette partie est traitée avec un sentiment parfait de la couleur; des dunes s'étendent à l'horizon. Les figures de ce tableau sont peintes par Adrien Van de Velde.

Un *Intérieur*, par Pierre De Hoode, qu'on croit né en 1628, est placé à côté du paysage de Jean Van der Heyde. Une mère prépare le déjeuner de son enfant, qui pendant ce temps fait sa prière du matin. La porte de la maison est ouverte et laisse voir la rue jusqu'au côté opposé où l'on aperçoit le bâtiment d'une école. Le jeu de la lumière et la magie de la perspective qu'on admire dans cette composition, sont dignes du grand maître.

Deux charmants *Paysages* par Herman Saftleven, né à Rotterdam, en 1609, succèdent sur la même ligne à ces deux premiers tableaux. L'un, chaud de ton, représente un joli village, situé dans une verdoyante campagne; une rivière, sur laquelle se balance un petit bateau, serpente autour du village. L'autre est un *Clair de lune*, d'un tranquille effet et d'un coloris plein de fraîcheur. Le paysage de cette composition rappelle les bords de la Meuse; quelques pêcheurs sont occupés à prendre du saumon.

Le panneau suivant nous offre l'*Intérieur* d'une habitation avec des chevaux et quelques petites figures; c'est une œuvre de Pierre Wouwerman, le frère du grand maître Philippe Wouwerman; elle prouve que l'élève avait toujours eu en vue d'approcher de la brillante exécution de son frère.

Rien de plus naturel, ou pour mieux dire, de plus vrai de ton et de couleur, que le tableau qui suit, représentant l'*Intérieur de la grande église à Delft*, peint par Henry Van Vliet, qui fut plus tard un élève de Mierevelt, et par conséquent exclusivement peintre de portrait. Nous répétons ici avec plaisir l'opinion émise sur les mérites de ce peintre par M. Immerzeel, dans son ouvrage sur *la Vie et les œuvres des peintres hollandais et flamands*, et que nous a si bien rappelée la vue de cette fidèle représentation de la tombe du grand Taciturne : « Il est regrettable que cet artiste n'ait pas eu le temps de peindre davantage de ces vues d'église qu'il savait si bien animer par la vérité de ses effets de lumière et par ses ingénieuses figures. » Et nous dirons à notre tour : Il est regrettable qu'une partie du tableau que nous avons sous les yeux ait été sacrifiée à une idée bizarre et insolite, à l'imitation, quoique parfaite d'ailleurs, de ce rideau vert destiné à couvrir ce tableau et qui semble être attaché sur un des coins de cette toile, tout en reconnaissant cependant que cette idée rompt fort heureusement la roideur du sujet.

Nous avons déjà payé à Jean Lingelbach notre tribut d'admiration pour le beau tableau de ce maître que nous avons vu dans la première salle. Nous retrouvons ici deux autres productions fort remarquables de cet habile pinceau. Le premier représente un *Marché*. Rien de plus spirituellement touché que la figure de ce charlatan, monté sur son grotesque théâtre, et qui, placé au milieu de la composition, semble ajouter encore plus d'animation à ce mouvement de promeneurs et d'acheteurs, circulant entre ces paniers chargés de légumes et de fruits, et ces boutiques qui se prolongent sur le dernier plan du tableau. — Le second, une des meilleures productions de ce maître, nous représente une *Kermesse villageoise* avec toute sa vivacité. Devant la porte d'une auberge de village sont assis des musiciens; ces joyeux enfants des Muses semblent n'avoir pas dédaigné les dons de Bacchus; ils jouent fort gaiement du violon qu'accompagnent les sons d'une cornemuse dont joue aussi à quelques pas de là un autre favori des Muses, sans doute à la grande satisfaction d'un couple de vigoureux danseurs qui ne respectent pas plus la mesure qu'ils ne craignent la fatigue. Ce tableau est peut-être un peu froid de ton.

N'est-ce pas là un Rembrandt? nous sommes-nous demandé à la vue du tableau qui suit cette toile de Lingelbach et qui nous rappelle si bien, dans cette tête d'homme fortement caractérisé, la manière du grand maître, l'énergie de sa touche et l'ingénieuse distribution de la lumière. C'est une tête d'étude de Philippe de Koning.

Deux *Vues de Harlem*, par Gérard Berkheyden, qui attirent ici notre attention, confirment l'opinion que nous avons déjà émise sur les œuvres de ce maître. La première nous représente la rue Saint-Jean (Sint-Jans-straat), et la seconde le marché au poisson, et une partie de l'hôtel de ville prise du côté de l'église. Ce qui nous frappe dans ces compositions, ce sont la vérité de la couleur et la pureté des lignes, qualités que nous avons déjà reconnues comme formant la spécialité du talent cet artiste.

Emmanuel de Witt, né à Alkmaar à 1607 et mort à Amsterdam en 1692, est ici représenté par deux *Vues d'église à Amsterdam* qui prouvent de nouveau que dans ce genre de peinture il n'a été surpassé par aucun de ses contemporains. Élève d'Éverard Van Aalst, de Delft, peintre de nature morte, il choisit d'abord le portrait et le genre historique et plus tard il s'appliqua à des intérieurs d'église et de maison. Le dessin dans ces deux tableaux est d'une parfaite exactitude et la brillante clarté de ces rayons du soleil qui, descendant de ces hautes croisées, viennent se refléter sur les dalles de l'église, est fort heureusement exprimée. Le panneau sur lequel l'artiste a représenté l'orgue, porte le millésime de 1669.

Nous trouvons ici un troisième tableau de Lingelbach. A en juger d'après la teinte locale, c'est un *Paysage montagneux* du Midi. A l'horizon, des montagnes à la cime azurée; sur le premier plan, une rivière qui coule sous la voûte d'un pont élevé, et un petit bateau porté sur son eau transparente.

Suit ici un tableau représentant *Achille* en habit de jeune fille découvert par la ruse d'Ulysse; il est dû au pinceau de Henri Van Limborch, né à La Haye, en 1680, élève de Van Der Werff, et de Lambert Ten Kate, pour ce qui concerne l'anatomie et l'harmonie des couleurs.

Nous voyons ensuite dans cette salle un *Paysage* par Théodore Rombouts (1660 à 1690) d'autant plus curieux que ce maître a fort peu traité de pareils sujets et s'est presque toujours borné aux tableaux de genre et d'histoire.

Ici se termine l'analyse de cette troisième salle; dans un prochain article, nous nous occuperons des tableaux placés dans les deux salles du premier étage où nous attend la partie la plus intéressante et la plus précieuse de cette collection artistique.

AMEUBLEMENTS HISTORIQUES.

DE L'ART CÉRAMIQUE EN FRANCE PENDANT LES XVIe ET XVIIe SIÈCLE ET DE SON EMPLOI DANS L'AMEUBLEMENT.

On ferait un curieux ouvrage si l'on décrivait les diverses qualités de poteries gallo-romaines que l'on découvre tous les jours sur les différents points de la France.

Les Romains, lorsqu'ils eurent conquis la Gaule, perfectionnèrent cet art encore à son enfance chez nos premiers pères; ils leur apprirent ces procédés ingénieux pour ciseler sur le flanc d'un vase des sculptures en relief dont le fini et le brillant excitent encore après deux mille ans l'admiration des connaisseurs.

Pour nous, nous ne parlerons dans cet article ni des fabriques de poterie en terre rouge si nombreuses dans le Midi, notamment à Vaison près Carpentras (Vaucluse) et dans les environs de Fréjus (Var). Notre but est de publier des détails peu connus sur la faïence française au XVIe siècle.

La faïence tire son som de Faenza, village d'Italie où elle fut inventée. Plusieurs anciens auteurs affirment que la première faïence qui se soit fabriquée en France, s'est faite à Nevers.

On raconte à ce sujet, que vers l'année 1560, un des courtisans qui accompagnèrent en France Ludovic de Gonzague, duc de Nevers et prince de Mantoue, découvrit, en se promenant auprès de Nevers, une qualité de terre analogue à celle que l'on employait en Italie dans la confection des célèbres poteries de

Faenza. Après s'être assuré de la bonne qualité de cette argile, il fit contruire immédiatement un four dans lequel fut fabriquée la première vaisselle à l'instar de Faenza, dont on ait fait usage dans le duché du Nivernais.

Cette découverte est rapportée avec précision dans l'épître dédicatoire de l'*Apologia argyropeiæ et chrysopeiæ adversus Thomam Erastum, par Gaston Clave Nivernois* (in-8° 1590).

La faïence nivernaise a été célébrée dans les vers assez médiocres de Pierre de Frasnay, né à Moulins en Gilbert (Nièvre), dont le poëme sur la faïence a été traduit du français en latin. On y lit, à la page 25, que l'art du faïencier

> . . . . dans l'Italie reçut la naissance
> Et vint passant les monts s'établir à Nevers!

Dès les premières années du XVIe siècle cette nouvelle branche d'industrie nationale prit une extension rapide et s'accrut de jour en jour.

En 1634, Barthélemy Boursier, *potier en vaisselle de faïence*, résidant à Nevers, demanda la permission de tirer de l'argile à l'entour de la croix neuve, attendu qu'il ne pouvait plus s'en procurer ailleurs. On lui imposa pour condition de rétablir la croix avec un piédestal de huit pieds sur chaque face, environné de *bouterous* ou bornes portant les armes de la ville et on lui accorda l'autorisation qu'il sollicitait.

Les ducs de Nevers ayant encouragé les progrès de l'art céramique dans le Nivernais, les manufactures s'y multiplièrent; mais le 5 septembre 1749 le parlement en restreignit le nombre à onze; elles devaient même être réduites à 8, avec défense d'en construire de nouvelles sous peine de mille livres d'amende; mais cet arrêt n'a jamais été exécuté. (*Archives de Nevers ou inventaire historique des titres de la ville par Parmentier, chap.* 30.)

On comptait en France quelques villes dont les produits céramiques pouvaient rivaliser avantageusement avec les faïences nivernaises par le choix des articles et des matières. Nous citerons entre autres Rouen, Bordeaux, Limoges, etc.

Depuis que le bas prix de la porcelaine de Corcé a ôté beaucoup de sa valeur à la faïence historiée, c'est-à-dire depuis un siècle environ, Nevers emploie ses argiles et ses kaolins à confectionner de la faïence fort commune, fort simple et de très-peu de valeur.

Ce qui augmenta encore sous Henri IV l'engouement dont chacun s'éprit en France pour la faïence nivernaise, ce fut son prix assez peu élevé comparativement au prix énorme auquel on payait alors les porcelaines étrangères.

Nous nous contenterons de citer, pour en donner une idée approximative, le passage suivant, extrait d'un auteur du XVIe siècle, *Loys Guyon, Dolois, sieur de la Nauche, conseiller du roy Henry IV en ses finances au Lymosin.*

« J'ay bien voulu traiter de la vaisselle de porcelaine parce que plusieurs grands seigneurs et gens curieux de choses rares, ignorent de quelle estoffe elle est composée, et de quels pays elle s'apporte; néanmoins n'en fait grand cas, et est en grande estime envers les princes tant barbares que chrétiens : tellement que pour honorer leurs tables principalement pour servir salades de grand prix, fruits et confitures, ne sont pour rien estimés, si ne sont servis en vaisselle de porcelaine : comme aux tables des papes, roys, empereurs, duc, marquis d'Italie et surtout des empereurs et ducs. Pour mieux contenter le lecteur je dirai ce que j'en ai apprins de ceux qui ont été sur les lieux.

« Belo qui a esté en Égypte et demeuré quelques mois au Caire, s'est esbahy d'où procedoit la grande quantité de ceste vaisselle qui s'y vendoit, et *un plat coutait un ducat*, c'estait l'an 1551. Et parce qu'aucuns luy disoient qu'elle venait des Indes, il ne pouvoit croire, parceque venant d'un si lointain pays elle se pourroit casser : en somme il ne peut rien apprendre de certain du pays d'où elle s'apportoit.

« Il est à savoir qu'il y en a de trois façons, l'une qui est couleur jaspe verd fort clair : l'autre est blanche, ressemblant à de beau cristal : la troisième est comme couleur de perle. Celle qui tient de la couleur de jaspe verd est sans mixtion et ceste sorte de porcelaine est de si beau verd qu'on jugeroit estre de vraye émeraude, mais c'est une espèce de jaspe verd, desquels d'un seul petit vase fait es Indes Orientales, comme aux royaumes de Bengala, Guraté, Decan, dont on n'en peut jamais avoir un seul plat à moindre prix sur les lieux que de deux cents ducats, je pense qu'ils soyent fort rares par deça.

« La 2e espèce se fait d'une autre façon, en la seule isle de Carge, environ sur l'embouchure d'Euphrates, estant située à sept degrés par deça notre tropique, sujette de tous temps aux rois de Perse. Et ce à quoy s'amusent le plus les habitants d'ycelle isle qui n'est large qu'environ de six à sept lieues, et longue de vingt-cinq, c'est à faire des vases de porcelaine, laquelle ils composent d'escailles d'huîtres et de coques d'œufs d'un oiseau qu'ils appellent tèze, et des œufs de beyde, lequel est gros comme un oyson, et de plusieurs autres oyseaux, avec autres matériaux qui y entrent; et ne pensez pas que ceste paste soit mise soudain en besoigne, car elle est pétrie comme elle doit être, puis on la met sous terre, où on la laisse pour le moins l'espace de quarante ans, et quelquefois plus de soixante, et enseignent les pères aux enfants où ils ont mis cette composition : laquelle étant venue à maturité et affinée en toute perfection, ils la tirent de là et en font des vases et autres gentillesses desquelles on fait grand cas par tout le monde. Et au même lieu d'où ils ont tiré ceste paste ils y en remettent d'autres, tellement qu'ils ne sont jamais sans avoir de la vieille pour mettre en œuvre, ni sans nouvelle pour la purifier, affiner et parfaire. De cette marchandise se chargent volontiers les marchands qui trafiquent en Perse, assurés de s'en défaire, puis après et y gagner leur vie avec les grands seigneurs, car un vase ou plat, une seule pièce coûte, tant petite soit-elle, *vingt ou trente ducats*. Cette sorte de vaisselle est la vraye porcelaine que les latins appelaient *vasa murrhina*, qui correspond au nom de *murex* et les coquilles en françois s'appellent porcelaines et certes est de la couleur de cristal *. »

Après ces détails si naïvement exprimés et dont nous conservons l'orthographe surannée, l'auteur fait l'historique de la porcelaine chinoise. Nous supprimons sa description, mais nous croyons devoir transcrire ici le dernier paragraphe de son chapitre :

« J'ay recouvert, dit-il, un petit plat de la façon chinoise que quiconque le vit, admire son beau lustre, lequel je tiens précieux par curiosité. Il s'apporte de Sicile, de Naples, et de plusieurs autres lieux d'Italie en France, et es autres provinces chrétiennes, de la vaisselle qui est fort bien élaborée et enluminée de beaux ouvrages : ce nonobstant elle n'approche en rien celle de la Chine : De cette vaisselle italienne un plat coutait 10 *sous pièce, apporté dedans Paris en l'an* 1561. Voilà en ce discours tout ce que j'ay pu tirer et rechercher d'où procedoit cette vaisselle dite porcelaine : et ay trouvé fort peu de gens qui m'en aient sçu dire chose certaine : encore que j'aie parlé à plusieurs qui avaient beaucoup voyagé aux pays levantins qui cependant cuidoyent savoir beaucoup de chose et n'en ignorer aucune. »

(*Les diverses leçons de Loys Guyon, Dolois*... Suyvant celles de Pierre Messie et du sieur de Vauprivaz, divisées en cinq livres. Lyon. 1617, chez Claude Morillon, 1 vol. in-18, page 816).

Les porcelaines étaient considérées au XVIe siècle comme objets de grande valeur : on en plaçait sur les cheminées en marbre, au-dessus des buffets et crédences en bois sculpté, et jusque sur les consoles qui surmontaient les portes des appartements. La vogue dont elles jouirent rivalisa avec celle des glaces

* Loys Guyon tranche la question de savoir si la porcelaine est la même chose que les vases murrhins des anciens. Malgré l'autorité de Cardan et de Scaliger nous pensons avec Christius que les vases murrhins n'étaient pas des porcelaines mais des pierres qui approchaient du genre de l'*alabastrite* et de l'*onychite*.

Properce n'a t-il pas dit : *Et crocino nares murreus ungat onix*. Voyez le livre de Polydore Virgile (édition de 1576).



de Venise et de Bohême, nouvellement importées à cette époque. On connaît ce mot de Malherbe; quelqu'un lui reprochait d'employer souvent dans ses écrits les mêmes idées : Lorsqu'une porcelaine est à moi, répondit-il, je puis la placer tantôt sur ma cheminée, tantôt sur mon buffet, tantôt au-dessus de ma porte.

Qui ne connaît Bernard Palissy, le célèbre potier d'Agen, et ses admirables faïences! On sait qu'après d'immenses recherches et des sacrifices considérables de temps et d'argent, il découvrit en 1555 la composition de l'émail, et que, pour récompenser ses honorables travaux, le roi Henri II l'autorisa à prendre le titre d'*inventeur des rustiques figulines du roi*

Les aiguières et les plats désignés sous le nom générique de *Palissy* sont devenus fort rares et ont acquis une valeur considérable. On en conserve précieusement quelques curieux spécimens sous les vitrines du musée du Louvre et Dusommerard et sur les étagères d'antiquaires artistes, tels que MM. Sauvageot, Labarthe, de Bruge, etc.... Nous applaudissons aussi à l'heureuse idée que le gouvernement a eue d'établir, dans l'intérieur de la manufacture royale de Sèvres, un *musée* céramique, le plus complet d'Europe pour cette branche de la science.

Les personnes qui s'occupent de recherches sur les faïences françaises liront avec fruit les ouvrages de Palissy. Nous leur recommandons entre autres les *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux avec plusieurs autres excellents secrets de choses naturelles, plus un traité sur la marne* (Paris, 1580, in-8°). Ce sont des dialogues entre *Théorique* et *Pratique,* dans lesquels Palissy, sous le nom de *Pratique,* explique toute sa doctrine, rend compte de toutes ses expériences.

Dans la collection d'objets d'art formée à Lyon par M. Didier-Petit, collection dispersée aujourd'hui, on voyait il y a trois ans plusieurs poteries françaises précieuses par leur date et leur conservation. Nous citerons entre autres :

1° Un grand plat à peinture en camaïeu bleu et violet représentant une bataille de Louis XIV; signé E. V. F., fabrique de Nevers.

2° Un plat en faïence du comtat Venaissin, forme à compartiment, galerie à jour autour, couleur brune tachetée de noir (seizième siècle). Dans le cabinet de M. de Comarmont, à Lyon, on voit plusieurs vases de fleurs analogues; ils sont ornés de couvercles d'une forme élégante et originale. Leur couleur brune imite l'écaille transparente. Nous sommes étonnés que l'industrie moderne n'ait pas cherché à en faire de semblables.

3° Une buire en gris, fabrique de Beauvais, aux armes de France, datée de 1665, fond bleu, de 36 centimètres de haut, signée I. R.

Il règne une prodigieuse variété dans la forme et le décor des anciens vaisseliers nivernais. Avant 1789 les cellules des couvents du royaume renfermaient un grand nombre d'objets en poterie de Nevers, tels que bénitiers, statuettes, cassolettes, fontaines, vidercomes, flacons d'essence ou à fleurs. Parmi les débris échappés au naufrage des siècles, nous signalerons à l'attention des amateurs les curieux spécimens que nous avons remarqués dans les cabinets de MM. Roubel, à Decize (Nièvre), Jaubert aîné, à Moulins-en-Gilbert, Grasset, à La Charité, et Gallin, à Nevers. Celui-ci possède une espèce de *dame-jeanne* bien curieuse. Nos pères étaient, vous le savez, de grands buveurs. Si vous voulez vous convaincre combien l'*ars potandi* était cultivé avec succès il y a un siècle et demi, regardez cette énorme *Jacqueline* et lisez sur son large flanc cette devise gaillarde :

VIVE LE BON VIN.

Qui veut sçavoir mon nom,
Je m'appelle Jacqueline;
Quand iay le ventre plein,
Je fais venir rouge mine.
Cinq ou six gaillards autour de moy
Ne me font pas peur,
Quand ils ont de quoy.

Le défaut d'espace nous empêche de nous étendre davantage sur les différentes phases de splendeur et de décadence de l'art céramique en France.

La poterie en terre cuite et vernissée qui figurait avec honneur au seizième siècle sur les tables somptueuses et les dressoirs des hauts dignitaires, était totalement discréditée depuis deux siècles. Les courageuses et louables tentatives de M. Antonin Moine en 1831 et de MM. Mansard et Ziegler en 1844 ont fait cesser cet état de stagnation. La fabrique de Voisinlieu (Oise) a produit des pièces dignes de fixer l'attention des connaisseurs pour la variété des formes.

CH. GROUET.

EXPOSITION D'ANVERS

EN 1846.

DEUXIÈME ARTICLE.

L'exposition d'Anvers présentait des difficultés assez grandes pour la critique qui n'est pas résidente et des désavantages plus grands encore pour les artistes qui n'aiment pas à se trouver en contact immédiat avec les médiocrités. D'un côté on a admis sans réflexion et sans examen tout ce qui s'est présenté, — ce qui n'est nullement flatteur pour les hommes de talent forcés à se trouver placés sur la même ligne que les barbouilleurs de toile, auxquels nous ne reconnaissons pas même le droit de porter le beau nom d'artistes, — et d'un autre côté, la commission n'a pas reconnu le principe des admissions à *terme fatal;* de sorte que, jusqu'à la fin de l'exposition il est arrivé chaque jour de nouveaux traînards avec de nouveaux tableaux. Tout cela révèle une absence complète d'organisation et rend impossible tout examen sérieux. La critique n'a pas toujours le temps d'aller se promener au Musée pour voir si quelque nouveau champignon artistique a poussé pendant la nuit; il en résulte un ennui perpétuel pour les visiteurs et une impossibilité permanente de discussion sur les œuvres exposées. Les réformes apportées dans ce sens à la dernière exposition de la capitale ont été souveraines. Sans doute elles ont fait des mécontents d'abord, mais elles ont forcé les artistes à l'exactitude, elles ont consacré un grand principe pour l'avenir, et l'ensemble de l'exposition y a gagné.

Tout cela nous prouve encore une fois de plus, qu'un pays n'est rien par lui-même quand il dissemine ses forces sans intelligence. Messieurs les artistes anversois se sont crus dispensés d'exposer à Bruxelles; par le même motif, messieurs les artistes bruxellois ont, de leur côté, trouvé d'excellentes raisons pour se dispenser d'envoyer leurs œuvres à l'exposition d'Anvers. Les uns et les autres ont cru se faire réciproquement une très-bonne niche; mais il en est résulté que la niche a été au détriment de ceux qui n'ont pas exposé, lesquels, par conséquent, ont manqué au premier devoir d'un artiste, celui de livrer son nom et ses œuvres à l'appréciation du public. Si l'exposition de Bruxelles eût été enrichie des belles productions de l'exposition d'Anvers — qui n'a été visitée que par un très-petit nombre de personnes, — il est évident que la réputation de ces messieurs y eût gagné, en raison du nombre direct des visiteurs, de même que l'école y eût gagné en nationalité. Ce à quoi il faut viser désormais, nous le répétons, c'est à faire de belles expositions centrales, de manière à ce que leur reflet rejaillisse sur l'école belge tout

entière et non pas sur une fraction isolée de quelques-uns de ses membres. Nous avons l'espoir que ces conseils seront entendus.

Quelques beaux noms d'artistes qui ne figuraient pas au début de l'exposition ont reparu depuis. Tels sont MM. Wittkamp, Verheyden, Deblock, Beckers, Affenbach et quelques autres dont le nom nous échappe. Le talent de ces messieurs est du nombre de ceux qui ne souffrent pas de contestation. Tous ont fait leurs preuves; M. Wittkamp, surtout, s'est montré débutant remarquable au Salon de 1845; aujourd'hui, il se montre artiste accompli et l'un des piliers les plus fermes de la grande école belge qui s'élève. M. Eeckhout est un nom qu'on est habitué de prononcer depuis longtemps. Artiste consciencieux, il travaille avec amour, et le désir de briller est tout aussi vif chez lui que chez les jeunes talents de la jeune école; aussi les trois productions qu'il a envoyées au Salon d'Anvers sont-elles du nombre de celles qui ont attiré constamment les regards des connaisseurs.

M. De Block est toujours l'homme des kermesses et des joyeux flons flons bachiques. On rit, on danse, on s'amuse dans ses tableaux et devant ses tableaux. Il est fâcheux que M. De Block ressemble toujours un peu trop à M. De Block, et qu'il ne sache pas apporter une variété plus grande dans sa *manière,* et surtout dans l'expression de ses personnages. Il y a dans ses tableaux un *éternel* bonhomme que l'on y retrouve toujours et dont il ne peut se débarrasser. C'est exactement comme le grand tableau de M. Wiertz. On ne peut pas ouvrir une exposition quelque part, sans qu'on y retrouve son *Patrocle.* M. De Block a encore cela d'agréable sur M. Wiertz, c'est que ses tableaux sont au moins d'un format commode et portatif et que ses peintures sont toujours charmantes à voir.

Nous avons remarqué que l'école allemande envahit de plus en plus la Belgique. Il y a là deux paysages de M. Schiller, *le Départ* et le *Retour du Croisé,* qui sont deux œuvres remarquables..... au point de vue allemand. Nous ne doutons nullement que la Belgique ainsi placée, entre la France *qui peut trop,* et l'Allemagne qui *ne peut pas assez,* ne parvienne à un juste milieu raisonnable. Comme l'excès en tout est un défaut, elle saura ce qu'il faut précisément garder de la raideur calculée des paysagistes allemands et de la liberté de brosse immodérée des paysagistes français.

M. Kremer n'a pas été heureux; M. Melzer s'est à peu près soutenu; M. Wauters est de ceux dont on ne dit rien, parce que leurs tableaux renferment toujours d'excellentes qualités; M. Robie, le peintre de fleurs est en progrès; M. Waldorp reste dans un *statu quo* effrayant; M. Genisson ne va en avant ni en arrière; c'est toujours de grands murs blafards avec de petits tons lilas; mais en revanche, on y trouve cette fois de ravissantes petites figures, pleines de finesse, de grâce et d'expression. M. Jacobs-Iacobs manque de solidité; M. Le Hon persiste dans ses ciels impossibles, et M. De Noter se livre toujours à ses fourchettes d'étain, à ses canards, à ses melons, à ses homards, à ses légumes de toute nature et à ses fruits de toute espèce avec un continuel succès. On ne peut pas amalgamer des choses plus hétérogènes avec plus d'art; on ne peut pas faire une exposition plus brillante des produits variés de l'horticulture et du marché aux poulets. Tout ce salmigondis est traité, du reste, avec finesse et habileté; il n'y manque qu'une idée pour que ce soit un tableau.

M. Guffens reste fort dramatique; M. Mozin, fort fade; et M. Dillens paraît toujours absorbé dans son histoire de Henri IV, dont il ne veut pas laisser un passage ignoré. M. Van Brée est plus diaphane que jamais, et M. Marinus, plus huileux qu'aucun de ses confrères. Un mauvais plaisant qui se trouvait près de nous, a même improvisé, pendant que nous étions là, le couplet que voici sur nos peintres d'eau douce.

« Ah! que de tableaux, de tempête!
Que d'scènes d'rivière et d'canal!...
Pour peindr' l'eau Waldorp n'est pas bête,
Mais Marinus est plus original.
Vois! ce bateau que notre œil examine
Est par des flots d'huile entraîné :
Ce n'est pas beau comme tableau d'marine
Mais c'est très-bien comm' tableau mariné. »

Le fait est qu'il est difficile de trouver quelque chose de plus oléagineusement peint que les tableaux de M. Marinus.

Nous n'en dirons pas autant de M. Van Hove,; nous le retrouvons là avec tout son prestige de couleur, de même que nous retrouvons M. Venneman avec toute la finesse de ses expressions et le bien entendu de ses compositions. Nous adresserons en passant des éloges à M. Verlat, des compliments à madame O'Connell, pour le portrait de M. son mari, et aussi pour deux petits portraits à l'aquarelle, qui sont touchés de main de maître et que nous avons examinés avec plaisir. Certainement après M. Wappers, qui s'est reproduit avec un véritable talent, c'est à madame O'Connell qu'appartient le sceptre du portrait à l'exposition d'Anvers.

Pour ce qui est de la sculpture, de l'architecture, de la gravure, nous n'en parlerons que pour mémoire. MM. Henri et William Brown, qui ont exposé deux grandes planches sur bois, méritent seuls les honneurs d'une mention particulière. On sait comment ces messieurs taillent le bois, puisque la plupart de nos illustrations nationales sont sorties de leurs mains.

Nous laisserons maintenant à nos dessinateurs le soin de compléter ce que le temps ne nous a pas permis de dire sur le Salon d'Anvers.

J. A. L.

IMPRESSIONS DE VOYAGE.

THUIN.

Ma lettre d'aujourd'hui, mon cher Alfred, sera datée de Thuin; et si vous ne retrouvez nulle part ce nom dans votre mémoire, consultez votre carte, elle vous dira que je n'ai pas quitté les bords de la Sambre. J'ai laissé derrière moi le pays de Charleroi, si riche, si vivant, si animé, où la nature disparaît derrière la fumée de l'industrie, où l'on marche sur l'or déguisé en minerai et en charbon de terre.

En m'éloignant de trois lieues au plus, la Sambre m'a conduit dans un autre pays, contraste parfait de celui que je quittais, dans un pays agricole, isolé, presque primitif.

Ce changement s'opère à peu près sans transition; c'est presque un changement à vue. Après avoir traversé Marchiennes, petite ville fort laide et assez insignifiante, le chemin devient désert, mais très-pittoresque; c'est un jardin anglais, avec de coquettes écluses et leurs petites îles plantées d'arbres; plus, les ruines d'un vieux monastère que l'on rencontre sur la route et qui concourent à l'embellissement du lieu.

La Sambre coule tranquille et transparente, elle semble se faire

limpide à dessein, afin de procurer aux montagnes boisées qui l'entourent le coquet plaisir de se mirer.

Ce pays est peu connu, mon cher Alfred, et pourtant il devrait attirer l'attention du voyageur, de l'artiste et même du poëte; il serait heureux de pouvoir venir y chercher le repos, quand le cœur, l'esprit, l'imagination sont fatigués par les émotions trop fortes que fait naître le spectacle imposant d'une nature tourmentée et grandiose. Ici les paysages sont de grands tableaux réduits à une petite dimension.

Thuin par lui-même n'offre rien de très-remarquable et mériterait l'espèce d'oubli dans lequel on le laisse, s'il n'avait pour lui sa position charmante, ses environs riches en sites pittoresques et aussi ses vieux souvenirs. Thuin n'a pas toujours été ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un groupe allongé de maisons entremêlées d'arbres et surmontées d'un immense clocher; le tout placé au sommet d'une montagne et regardant avec une espèce d'insolence et d'orgueil un amas d'autres maisons rangées à quelques cents pieds plus bas des deux côtés de la Sambre.

Thuin a été jadis très-important, sinon comme ville, au moins comme citadelle. On peut voir encore, du côté du midi, les vieilles murailles d'anciennes fortifications, qui aujourd'hui servent paisiblement à soutenir des jardins rangés en terrasse.

L'origine de Thuin se perd dans l'obscurité des temps. Les chroniques, les historiens varient à ce sujet; les uns prétendent que son château existait déjà avant César, d'autres pensent qu'il ne fut construit qu'après l'invasion des Gaules. Les premières années authentiques datent du VIIe siècle, à l'époque de la fondation de l'abbaye de Lobbes par Landelinus.

Au IXe siècle, Thuin devint sujet ou plutôt dépendant de l'évêché de Liége, quoiqu'il ne fût alors qu'un château fort, situé dans le pays de l'Entre-Sambre et Meuse, et à plus de vingt lieues de cette ville.

En 887, Francon, moine de l'abbaye de Lobbes, devint évêque de Liége. Dès qu'il fut arrivé au pouvoir, son esprit ambitieux ne connut plus de bornes; ne se contentant point de l'évêché tel qu'il l'avait reçu, il demanda et obtint du roi Arnould de Bavière, son parent et son bienfaiteur, la faveur de joindre à sa principauté, la propriété de Lobbes et les cent cinquante villages dépendants de ce monastère.

Le château de Thuin fut mis au nombre de ces dépendances; il appartenait à Lobbes, ayant été fortifié par les moines de cette abbaye pour leur servir de refuge. Placé sous la protection des princes-évêques, Thuin prospéra, s'agrandit et en 982, l'illustre Notger lui donna le nom de ville et lui accorda les priviléges attachés à ce titre.

Un siècle plus tard, en 1053, cette ville nouvelle fut brûlée par Baudouin V, comte de Flandre.

Quarante-trois ans après, elle était revendue à l'évêque Obert, par Baudouin de Jérusalem, petit-fils de Baudouin V; ce dernier avait été forcé de s'en défaire pour se couvrir des frais que lui avait occasionnés la part un peu trop active qu'il avait prise à la guerre de la Palestine.

Dès cette époque Thuin demeura sujette de l'évêché de Liége, jusqu'en 1792, époque où la révolution, annulant les prérogatives et détruisant les petites puissances, réunit la Belgique à la France.

En 1302, quelques biens appartenant à la comtesse de Hainaut, furent pris par l'évêque de Liége. La comtesse en demanda la restitution à Henri, roi de France; n'ayant rien pu obtenir de ce monarque, elle excita à la vengeance son fils Guillaume, comte de Hainaut; celui-ci, soutenu par Jean II, duc de Brabant et par le comté de Namur, assiégea Thuin en 1309. La ville se défendit avec courage, et le combat se maintint jusqu'à l'arrivée des troupes que l'évêque Thibaut de Barr avait envoyées à son secours. Quoique le comte désespérât de la victoire, il ne consentit à lever le siége que, lorsque l'archevêque de Trèves envoyé comme médiateur eut formé un projet d'accommodement. De part et d'autre on nomma des arbitres et les différends furent terminés en la ville de Nivelles *.

Dans ces temps difficiles où l'Europe était remplie d'un grand nombre de petits tyrans, il n'était pas rare de rencontrer, chez des peuples accoutumés à des guerres continuelles, un courage allant jusqu'à l'héroïsme et la témérité.

Jean de Louvain, bailli de Thuin, ayant appris qu'une bande de brigands s'était formée dans le but de piller les villes et de ravager les campagnes, résolut de s'opposer à leurs desseins. Plein de son généreux projet, il arme les bourgeois, se met à leur tête, attaque les ennemis et les charge avec tant de vigueur qu'il en fait un horrible massacre.

Maintes fois, dans les temps du moyen-âge surtout, les bourgeois de Thuin se sont signalés par des actes d'héroïsme, d'énergie et d'intrépidité; témoin le rôle que joua cette ville dans cet épisode des XXII, qui respire un intérêt si grand et si dramatique.

Le premier mars 1343, eut lieu la formation de ce conseil.

Il était composé de vingt-deux membres, élus d'année en année par le chapitre, le banneriche et les chevaliers des villes de Liége, Huy, Dinant, Tongres, Saint-Trond, Fosse, Thuin, Looz et Hasselt.

Ces députés devait élire domicile, afin de se rassembler une fois par mois, si besoin était : leur pouvoir s'étendait jusque sur les officiers ou juges; eux seuls pouvaient les punir s'ils étaient convaincus d'avoir mal appliqué la loi, ou de s'être laissé corrompre.

Par un traité de paix du 4 juin 1376, il fut décidé que l'évêque de Liége, les revenus du clergé, ne seraient pas sujets aux XXII, sauf pourtant les clercs exerçant office public et laïque *.

Ce corps fondé par le prince de Liége, pour rendre la justice et mettre un frein aux guerres intestines, ne remplit pas longtemps le but pour lequel il avait été formé; humble et modeste dans le principe, fort et puissant dans la suite, il fit sentir jusque sur son fondateur son pouvoir et sa domination.

En 1374, la guerre s'alluma entre l'évêque et son peuple, « le duc « Aubert travaillait mais en vain, à l'éteindre, en conseillant de con- « firmer le tribunal des XXII, avec des bornes à sa juridiction.

« La guerre commença par les bourgeois de Thuin, ils avaient « banni quelques-uns de leurs échevins qui étaient les conseillers « perpétuels selon la coutume du pays, parce qu'ils leur paraissaient « trop favoriser le parti de Jean d'Arckel, leur évêque.

« Ce prince avait envoyé quatre officiers de sa famille pour rétablir « les échevins dans leur charge. Les bourgeois prirent les armes pour « s'opposer à leur rétablissement. Ils avaient à leur tête Jean Hartis, « un de leurs bourgmestres, homme hardi et qui s'exprimait aisément. « Il s'emporta en invectives contre les ministres et les amis de l'évê- « que, ce qui irrita si fort les seigneurs de la cour qu'ils voulurent « lui mettre d'abord la main sur le collet, mais comme il s'en défen- « dit, ils le tuèrent de leurs épées. Le peuple de Thuin en fut si fâché « qu'il fit porter le corps à Dinant, à Huy et enfin à Liége, où ayant « fait rassembler la populace, on exposa, dans le palais, ce mort « percé de coups, à dessein de la toucher par ce spectacle et de l'a- « mener à la vengeance.

« L'évêque, appréhendant une émeute, se retira à Maestricht. Les « États étant assemblés, on leur porta des plaintes très-importantes « contre l'évêque, et sur-le-champ on nomma régent et tuteur du « pays, Gauthier de Rochefort; on déclara la guerre à l'évêque et à « ses ministres, on fit tous les préparatifs nécessaires pour une entre- « prise, et l'on voulut obliger les chanoines de l'église cathédrale « d'entretenir 20 lances pour la guerre de la ville **.

« Les seigneurs prévoyant les suites de cette guerre envoyèrent des « députés de leur chapitre vers l'évêque, pour détourner ce malheur « en lui proposant divers motifs pour le porter à la paix.

« On convint de ces trois conditions : la *première*, que l'évêque ne « mettrait de gouverneurs dans les villes que des seigneurs ayant des « terres dans le pays : la *seconde*, qu'il confirmerait le tribunal des « XXII, approuvé par le chapitre de Saint-Lambert et par les États.

« La *troisième*, que ceux qui avaient tué le bourgmestre de Thuin « demeureraient exilés jusqu'à ce qu'ils eussent donné satisfaction « aux amis et aux bourgeois de Thuin ***. »

L'évêque signa, mais s'aperçut qu'il venait de perdre son plus beau droit de souverain.

En 1409, les fortifications du château de Thuin furent démolies pour la première fois; un an après elles étaient relevées par les bourgeois de Thuin.

Tristan, fils naturel de Jacques de Morialmé, résolut, pour venger la mort de son père, de ravager le pays d'Entre-Sambre et Meuse. Il commença les hostilités en rançonnant le gouverneur, deux gentils-

* Hist. général des Pays-Pas, Bruxelles, 1720.

* De Louvre, Liége, 1750.

** Chaque lance était composée de huit personnes : l'homme d'arme, le coutelier à cheval, deux archers, deux canonniers, deux piquiers à pied. (*Olivier de la Marche.*)

*** Delewarte. Hist. gén. du Hainaut, Mons, 1719.

hommes et quatre bourgeois thudiniens pris dans une embûche. Les bourgeois, justement irrités d'un pareil acte de félonie, courent aux armes, coupent l'ennemi dans sa retraite, massacrent Tristan et son armée; et les vainqueurs, après avoir repris leurs dépouilles, grossissent leur butin de celles des ennemis.

Les fortifications furent de nouveau démolies en 1466, par le comte de St-Pol, qui d'après les ordres de Charles, duc de Bourgogne, fils de Philippe le Hardi, s'en était rendu maître après le siége de Dinant.

Dès lors le château de Thuin ne fut plus rétabli; les restes en furent donnés plus tard aux pères capucins, qui s'y étaient introduits au commencement du XVIIe siècle, par ordre d'Ernest de Bavière, évêque de Liége et du comte Jean-Jacques de Belle Joyeuse, grand bailli de l'Entre-Sambre et Meuse *.

Thuin fut de nouveau assiégé en 1654, par le comte Duras, devenu ensuite maréchal de Lorges.

Défendue par ses bourgeois et quelques soldats demeurés fidèles, cette ville soutint le siége avec succès pendant plus de quinze jours, et força Duras à se retirer sans avoir pu prendre cette place, quoique des tranchées y fussent ouvertes. Le bourgmestre et le commandant de la jeunesse Simon Walf, furent blessés à la cuisse. Toullon porte le nombre des ennemis blessés et tués à 400 soldats et 60 officiers, tandis que Thuin n'aurait eu que 10 hommes tués et 25 blessés.

Maximilien-Henri de Bavière, prince et évêque de Liége, ne laissa pas de si belles actions sans récompense. Ne se contentant pas de confirmer leurs priviléges et de leur en accorder de nouveaux, il leur permit de *porter l'épée et de prendre le titre de vaillants dans tous les actes publics*; il les exempta de toutes sortes d'impôts pendant vingt ans, contribuant lui-même à cette dépense par ses libéralités**.

Ici finit l'histoire de Thuin, mon cher Alfred, il semble que cette ville laissa, dans le siége de 1654, son dernier souffle de vie, son dernier effort de courage et d'héroïsme.

Thuin possédait autrefois une église collégiale, dans laquelle saint Théodart fut enseveli : cette église avait un chapitre composé de douze moines, du nombre desquels étaient le doyen, le prévôt et l'écolâtre. Elle avait aussi l'unique maison oratoire du pays de Liége.

Le croiriez-vous, mon ami? cette église n'est plus; une main barbare a fait disparaître ce vieux monument. Du temple primitif la tour seule est demeurée debout; encore l'art moderne a-t-il eu la prétention de rajeunir ses restes en lui enlevant un grand nombre des niches qui le décoraient et qui seules lui conservaient son antique caractère d'originalité. En démolissant cet édifice on a renversé un de ces précieux débris des siècles passés dont la vue rappelle la gloire de nos pères; on a privé Thuin d'un monument et l'histoire d'un souvenir.

Et pourtant quel est celui qui, à l'aspect des murailles d'un gothique manoir, des ruines d'un vieux château, berceau d'une ville, ou des restes de vieilles tours crénelées, ne se demande en les contemplant quelle main les éleva, quel bras les renversa, quel siècle les vit tomber..... Mais à quoi bon de vains regrets, des plaintes superflues pour un mal sans remède?..... Passons!..... Pardon, mon bon Alfred, de cette digression; je reprends ma lettre en jetant un dernier regard sur Thuin, pour vous dire quelques mots de ses environs.

A une lieue vers l'est, baignées par la Sambre, dans une gorge formée par deux montagnes escarpées, se trouvent les ruines de l'abbaye d'Aulne. Ce monastère, fondé au VIIe siècle par Landelinus, ne expiation des fautes de sa jeunesse, fut, tant par sa position que par ses richesses, une des plus importantes abbayes du pays de Liége.

Elle marqua, comme celle de Lobbes, le passage en Belgique du trop fameux Charbonnier, qui la brûla en 1792.

De sa magnificence, il ne resta plus que de fort belles ruines et le souvenir de ses grandeurs passées.

A une demi-lieue à l'ouest, on voit Lobbes. Ce village doit aussi son origine à Landelinus, qui y fonda une abbaye en 638. Il la dédia à saint Pierre et y établit des bénédictions. Les premiers abbés, dit une vieille chronique, furent créés évêques, pour travailler à la conversion des pécheurs.

Ce qu'il y eut de plus remarquable dans cette abbaye, de laquelle il ne reste plus le moindre vestige, fut son église bâtie en 1568, par un abbé qui avait été autrefois dominicain. L'architecture en était si hardie, et les voûtes soutenues par des piliers si minces et si délicats, que, lors d'une visite que l'archiduc Charles fit à ce monastère, ce prince n'osa entrer dans ce temple : Ceci, dit-il, sera le sépulcre des moines!..... Heureusement sa prédiction ne s'est pas réalisée.

Voilà, mon cher ami, ce que j'ai pu savoir de plus précis sur Thuin..... Je vous engage beaucoup à venir vous assurer par vous-même de l'exactitude de mon récit; d'ailleurs il reste encore beaucoup de choses curieuses qui sont passées inaperçues jusqu'aujourd'hui, venez en faire la recherche, ce sera pour moi un plaisir de les connaître, pour vous un bonheur de les trouver.

Adieu,

CAMIL MAILLARD.

Thuin, le 3 septembre 1846.

* Delwarte, Mons, 1719.

** Everarts-Kints, Liége, 1740.

NOUVELLE TABLE LITHOGRAPHIQUE,

ÉTABLIE D'APRÈS LES PLANS DE M. TH. DU MONCEL.

L'un des plus grands inconvénients qui se présentent dans la lithographie, c'est celui qui résulte de l'épaisseur de la pierre et de la difficulté de pouvoir l'établir commodément sur un pupitre. Jusqu'à présent ce problème n'a été résolu qu'imparfaitement, si bien que tous les artistes ont préféré le simple pupitre à crémaillère qui ne peut parer à aucun des inconvénients que je viens de signaler. Ces considérations m'ont engagé à chercher un moyen plus commode, et je crois y avoir réussi dans la table lithographique dont je vais faire la description.

Le problème à résoudre dans une pareille table était très-complexe; il fallait : 1° dissimuler l'épaisseur de la pierre de manière à ce que la surface pût jouer identiquement le rôle d'une feuille de papier; 2° que le moyen employé dans ce but fût susceptible de s'appliquer à toutes les grandeurs et à toutes les épaisseurs de pierre; 3° que la pierre pût s'incliner à volonté; 4° qu'il y eût moyen d'y adjoindre au besoin un miroir; 5° que l'on pût y placer un petit pupitre à portée du dessinateur dans le cas où il aurait des épreuves de daguerréotype à copier, et où il se servirait directement du croquis sans le secours de la glace; 6° qu'enfin cette table pût en outre servir de table ordinaire.

J'ai résolu toutes ces conditions dans la table dont j'offre ici la coupe transversale et le plan levé sur l'échelle d'un demi-décimètre pour mètre.

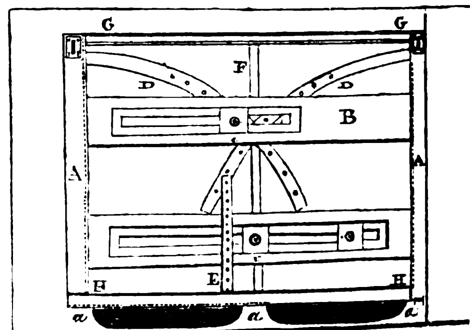


Fig I

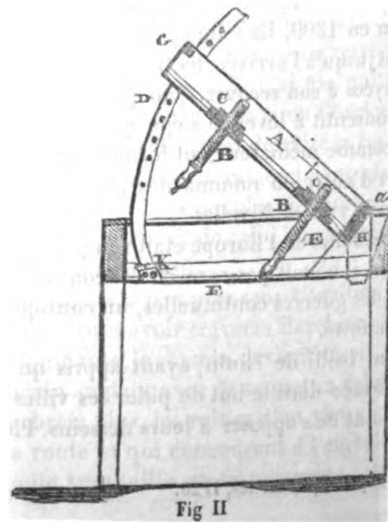
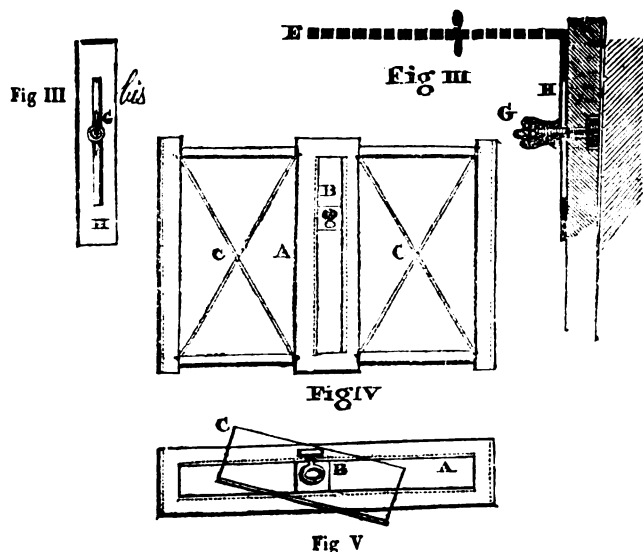


Fig II

C'est, comme on le voit, une table ordinaire dont on aurait enlevé le dessus, et dans laquelle s'emboîte exactement une espèce de cadre AA que l'on a eu soin de choisir de la dimension des plus grandes pierres qu'il est dans l'usage d'employer. Ce cadre, composé de deux fortes traverses AA réunies supérieurement par une barre de bois GG, et inférieurement par une autre traverse HH de la même largeur que les deux premières; ce cadre, dis-je, n'étant fixé à la table que par trois charnières *aa* peut, comme on le conçoit facilement, s'incliner à volonté, et avoir de plus son inclinaison réglée au moyen de deux arcs en fer DD qui traversent de part en part ses traverses latérales AA. La troisième question se trouve donc ainsi résolue. Les deux premières trouvent leur solution dans les deux traverses mobiles BB qui circulent dans les coulisses pratiquées à la partie inférieure des traverses latérales AA et qui peuvent par conséquent se placer à la hauteur que l'on veut dans le cadre. Ces deux traverses, percées elles-mêmes longitudinalement d'une large rainure, laissent circuler à leur tour dans leur longueur trois écrous munis de vis de rappel (une dans l'une, deux dans l'autre) sur lesquels vient s'appuyer la pierre lithographique. Ces écrous, qui servent à hausser ou à baisser la pierre, suivant son épaisseur, peuvent en outre, par leur disposition, s'adapter à toutes les grandeurs de pierres, puisque possédant les deux mouvements rectangulaires, ils peuvent occuper dans le cadre toutes les places possibles.

Pour résoudre la quatrième question, il m'a fallu pratiquer dans la traverse inférieure du cadre HH une petite rainure dans laquelle pouvait se mouvoir une vis à large tête, susceptible de maintenir à telle distance voulue, au moyen d'un écrou G (fig. 3), une lame de fer E, recourbée à angle droit, et percée d'un côté d'une rainure H (fig. 3 *bis*) et de l'autre de nombreux petits trous.



On comprend qu'ainsi disposée, cette lame de fer pourra aisément se placer au-dessous et au milieu de la pierre quelle que soit son épaisseur et sa grandeur, et qu'au moyen d'une cheville de fer, il était facile de la mettre au degré de hauteur convenable.

Les autres parties du problème ne sont qu'accessoires et se résolvent facilement. Ainsi, pour le cinquième cas, il n'est besoin que d'adapter au système précédent de la table, une espèce de châssis tel que celui de la figure 4, que l'on fait glisser dans les coulisses du grand cadre, et dans lequel l'axe destiné à servir de point d'attache à la glace est disposé de manière à pouvoir reculer ou avancer à volonté.

La solution du sixième cas est aussi simple; il ne s'agit que de substituer au châssis précédent une traverse A (fig. 1), munie d'un écrou mobile B sur lequel est fixée la tige à articulation sphérique qui doit supporter le pupitre C.

Reste maintenant à donner à cette table l'usage d'une table ordinaire; il suffit pour cela de placer les arcs de fer assez bas dans la table pour pouvoir les briser par une articulation K (fig. 2), et les rabattre sur une petite traverse F, comme on le fait dans la figure 1. Alors, en appliquant sur le tout un couvercle comme pour une table de trictrac, on obtient un meuble qui peut servir de table ordinaire.

Plusieurs autres commodités résultent encore de l'établissement d'une pareille table; d'abord le moyen facile de pouvoir y adapter une lampe; il ne s'agit pour cela que d'adjoindre à la traverse A (fig. 5), un deuxième écrou mobile et d'y fixer, au moyen d'une charnière, une petite planche que l'on peut toujours mettre de niveau quelque inclinaison qu'ait le cadre, au moyen d'une longue vis de rappel fixée dans l'écrou lui-même, ou à l'aide d'un arc métallique. C'est cette petite planche qui sert de support à la lampe, de sorte que celle-ci peut être placée où l'on veut.

En faisant emboîter sur l'une ou l'autre des deux traverses BB (fig. 1), un autre écrou mobile, muni d'une petite tige de longueur, convenable et terminée par une pointe, on peut déterminer les points accidentels de perspective qui se trouvent hors des limites du dessin et s'en servir directement en y faisant pivoter la règle.

Enfin, si profitant de l'épaisseur de la traverse de la table sur laquelle sont fixées les trois charnières du grand cadre, on la creuse de manière à laisser un vide *aa aa* (fig. 1), assez large pour l'évacuation des dolures du crayon lithographique, on évite, en adaptant à cette ouverture un sac de toile ou de cuir (fig. 2), découpé en conséquence, un des ennuis et des désagrements de la lithographie; c'est-à-dire la saleté qui résulte du crayon lithographique, ou bien la peine de se déranger à chaque instant, lorsqu'on prend la précaution de le tailler dans une boîte. De plus, comme ces dolures peuvent servir à parer l'estompage, il est utile de les conserver.

On pourrait également disposer, si on le voulait, une règle pour faire toutes les lignes verticales d'un dessin, il suffirait de substituer à la traverse A (fig. 3), une traverse semblable, munie d'une vis sans fin. Cette vis ferait mouvoir un écrou mobile sur lequel la règle serait maintenue à hauteur convenable par des coulisses en biseau, et le mouvement serait tenu à portée au moyen d'une manille *.

TH. DU MONCEL.

* Une table ainsi établie pourrait revenir de 60 à 80 fr. en bois blanc et sans ornements.

UNE BONNE ACTION,

QUI POURRAIT ÊTRE SUIVIE D'UNE AUTRE BIEN PLUS BELLE ENCORE.

Bien souvent déjà nous avons préconisé les bienfaits de l'association, et en maintes circonstances, nous avons fait voir combien l'unité dans les vues, dans les idées, dans les moyens, donnerait de force et d'éclat à l'école belge tout entière. Nous avons fait voir, en outre, combien toutes les divisions, toutes les haines de clocher étaient fatales à l'art et à son développement, ainsi qu'au bien-être des artistes; il nous faut maintenant arriver à une plus large, à une plus efficace confraternité.

Ce qui se passe aujourd'hui sous nos yeux nous confirme la justesse et la portée de nos observations. Un pauvre artiste vient de mourir, laissant une femme et cinq ou six enfants en bas âge, tous vivant du médiocre travail de leur mari et de leur père. Quoi faire, que devenir? L'adversité est à la porte! Aussitôt une douzaine d'hommes de cœur, amis du défunt, se réunissent et viennent en aide à la famille en organisant une de ces expositions inventées par la charité. L'idée, le principe qui dirige ces hommes est excellent, et il portera ses fruits; mais qu'est-ce que tout cela en comparaison d'une association grande, forte, prévoyante, qui irait au-devant du besoin et déverserait sur la famille ce qui revient de droit à son chef?! Là est le but vers lequel chacun de nous doit tendre, parce que c'est une de ces idées qui donneront dans l'avenir une haute opinion des peuples qui les auront eues et mises en pratique.

De semblables associations existent déjà. La France et surtout l'Allemagne en sont presque partout pourvues. Il faut donc que la Belgique fasse un nouvel effort pour arriver à la fondation de l'une des plus belles institutions des temps modernes, l'association de la grande famille des artistes.

Nous développerons, dans un de nos prochains numéros, les idées qui nous sont personnelles et nous mettrons à jour un système d'association qui permettrait d'avoir une caisse mutuelle de secours.

Mais pour en revenir à l'œuvre de charité dont nous avons parlé, il nous reste à dire que tous les plus beaux noms de l'art ont payé

leur contingent à cette grande infortune. Nous espérons que toutes les personnes qui liront ces lignes iront visiter l'établissement *, et en reviendront avec quelques uns de ces billets qui donnent droit au tirage des lots exposés.

Quand on peut faire le bien de cette manière, la charité n'est plus un impôt, c'est un devoir.

* Rue Montagne de la Cour, nº 41.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Depuis le retour de la troupe lyrique, le répertoire du grand opéra n'a pas été repris, grâce à l'indisposition permanente et rebelle de notre premier ténor; tout le fardeau est donc retombé sur l'opéra-comique, lequel s'appuie presque exclusivement sur Barielle et Boulo. C'est assez dire que le mois a été rude et laborieux pour ces artistes, dont le zèle et la bonne volonté semblent inépuisables, mais dont la voix jusqu'à présent fraîche et pure pourrait perdre ses plus précieuses qualités par des excès déplorables et toujours pernicieux. L'arrivée de Chollet, l'étude des ouvrages qui composent son répertoire n'ont fait que doubler leur tâche déjà si lourde, et il est plus que temps que tout rentre dans l'état normal dont nous sommes sortis depuis trop longtemps.

Chollet est un artiste qui a pour ainsi dire droit de bourgeoisie à Bruxelles. C'est ici qu'il a débuté en 1824 dans sa carrière si longue et si brillante; qui de nous, dix ans plus tard, ne l'a applaudi avec enthousiasme quand il nous revenait drapé dans le manteau rouge du pirate *Zampa,* sa plus belle et sa plus populaire création? A sa troisième visite, son genre s'était déjà légèrement modifié; l'élément musical commençait à céder la première place à l'intelligence dramatique, à la gaieté spirituelle, à la bonhomie joyeuse, à la finesse narquoise qu'il répandait à pleines mains dans les ouvrages où les auteurs avaient su exploiter ce grand et vivace talent de comédien. Tel il était en 1842, tel nous le retrouvons en 1846, toujours adroit et rusé, — esquivant habilement les obstacles, tournant les difficultés et ménageant avec sagesse la voix que l'âge et la fatigue n'ont fait qu'effleurer sans la détruire. C'est surtout sous les traits du *Roi d'Yvetot* que Chollet nous est apparu avec le plus d'avantages; Mme Guichard le seconde admirablement bien et Barielle s'y montre aussi bon comédien que chanteur habile; il y a dans ce rôle quelques traits vocalisés que nous recommanderions à l'attention de M. Zelger si ce n'était prendre une peine aussi inutile que d'engager M. Laborde à écouter le *Philtre* chanté par M. Boulo; nous avons pris le parti de ne plus songer aux incurables et de clore nos oreilles puisque les malheureux se refusent à ouvrir les yeux.

Massol, dont nous avions annoncé les débuts, continue à jouir de la faveur du public; sa voix magnifique, sa méthode large et correcte lui ont conquis tous les suffrages; il lui reste maintenant à aborder quelques rôles que son prédécesseur avait créés avec beaucoup de succès sur notre scène, et nous sommes persuadés que *Lusignan, Forte-Braccio* et *Alphonse* réaliseront pleinement les espérances qu'ont fait naître *Charles VI, Asthon* et *Joli-Cœur;* nous attendons surtout avec impatience le *Fernand-Cortès* de Spontini, ouvrage dans lequel Massol déploie avec le plus de bonheur ses brillantes qualités, et où Mlle Julien peut compter un triomphe de plus dans le rôle si dramatique d'*Amazilly.*

Le quatrième début de Mlle Moulinier n'a servi qu'à lui procurer un quatrième échec; nous le déplorons pour cette jeune et charmante danseuse, qui possède un talent incontestable, mais rentrant dans le domaine du *demi-caractère* plutôt que dans celui de la danse noble; nous le déplorons surtout pour le public et pour l'administration, qui, à cette époque de l'année, ne trouvera que difficilement une danseuse en état de remplacer Mlle Moulinier avec des avantages bien marqués.

La comédie, si longtemps désorganisée, se complète peu à peu. Mlle Restout, belle et jolie femme, a accompli ses trois débuts dans *l'École des Vieillards, Une Chaîne* et *le Tartufe;* les qualités que nous avons remarquées chez la débutante sont la noblesse, la tenue et la pureté de diction; quant à ses défauts, ils sont précisément inhérents à l'excès de ces mêmes qualités : la noblesse devient de la froideur, la tenue tourne à la raideur et la correction tombe dans la monotonie. Mlle Restout a été reçue sans opposition, mais aussi sans applaudissements; l'entrée est un peu froide, mais c'est à l'artiste qu'il appartient maintenant de rompre la glace et de montrer que le sentiment dramatique, la chaleur et la passion ne faisaient que sommeiller en elle; nous devons dire dès à présent que *Valérie* nous a fait remarquer un commencement de réveil.

M. Quélus, successeur de M. Geniès dans l'emploi des *premiers rôles marqués,* possède un organe sonore, incisif; il dit correctement et avec justesse; son admission n'a rencontré aucun obstacle. Il reste à compléter la comédie par un premier rôle, une soubrette, une jeune première, et, comme on le voit, la tâche n'est pas facile.

Cependant, le vaudeville se sent tout rajeuni et fortifié par le retour bienheureux de Mlle Thuillier dont la rentrée a été accueillie par les témoignages les plus vifs de la sympathie et de l'affection sincère du public. Grâce à Mlle Thuillier nous aurons incessamment la *Clarisse Harlowe* que Mlle Rose Chéri a empruntée à des Clairville quelconques, lesquels l'avaient prise à Jules Janin, qui lui-même l'avait découpée dans Richardson.

J.

P. S. Nous avons entendu, ces jours derniers, M. Raguenot — un de nos ex-premiers ténors, — engagé pour desservir le grand opéra que Laborde laissait chômer. *Jadis,* M. Raguenot possédait une très-belle voix dont il ne savait que faire; aujourd'hui l'organe est usé, rauque et voilé; mais la méthode, le goût et le sentiment dramatique se sont développés d'une manière très-remarquable. Somme toute, M. Raguenot entre dès à présent dans la catégorie des vieux ténors, race malheureuse dont le sort nous paraît aussi mystérieux et aussi impénétrable que la destinée des vieilles lunes et des danseuses. Quant à M. Robert, notre nouveau premier rôle, nous attendrons, pour en parler, la conclusion de ses débuts.

STATUE ÉLEVÉE AU ROI PAR L'ARMÉE.

Les grands rassemblements de troupes, si favorables au développement de l'esprit militaire, excitent encore puissamment tous les sentiments généreux qui germent dans le cœur du soldat. L'armée n'ignore pas que c'est le Roi qui a sauvé la révolution belge, que c'est à lui personnellement que le pays doit son indépendance, les libertés qu'il possède et le développement de son commerce et de son industrie, fruits de la paix dont il jouit et qui n'a été fondée que sur les garanties données à l'Europe par le gouvernement du Roi. L'armée n'ignore pas non plus que c'est à la sollicitude du souverain qu'elle doit l'organisation dont elle est dotée.

Les circonstances particulières dans lesquelles se trouve la division qui campe cette année à Beverloo, ont donné une forme à une pensée qui appartient en commun à toutes les fractions de l'armée. Il s'agit d'un projet d'association, à former dans l'armée, ayant pour but d'ériger une statue colossale à S. M. le Roi Léopold, premier chef de la première armée de la Belgique indépendante.

Cette statue serait placée au camp de Beverloo sur une pyramide immense. Les soldats s'associeraient par leur travail à cette manifestation militaire qui a été inspirée à l'armée par son dévouement et son affection pour le monarque qui a sauvé la Belgique.

Tous les officiers de l'armée seraient admis à faire partie de l'association.

Les membres de l'association s'engageraient à verser annuellement une journée de solde, jusqu'à parfait achèvement du monument.

Aussitôt que les signatures auraient été recueillies, on procéderait, de la manière qui serait jugée la plus utile, à la nomination d'une commission administrative qui serait chargée des moyens d'exécution.

Un semblable projet n'a pu manquer de recevoir l'approbation de M. le ministre de la guerre et de ceux de nos hommes d'État qui ont pu être consultés à ce sujet.

Tous les officiers qui appartiennent à la division campée ont demandé spontanément à faire partie de l'association. Le produit de la

première journée de solde à verser se trouve déposé à la caisse d'épargne. Tous les sous-officiers et soldats, saisis d'un enthousiasme qui mérite toute approbation, ont sollicité la faveur de s'associer au même titre que les officiers.

Une commission provisoire, composée de MM. les généraux Chazal, Capiaumont, Greindl, les colonels Duroy et Trumper, est chargée de faire les premières démarches nécessaires pour l'organisation de l'association.

Il n'est pas douteux que toute l'armée en fera partie.

Variétés littéraires et artistiques.

Belgique. — *Bruxelles.* — Depuis quelques jours, il n'est bruit dans les grands journaux que de la décoration de l'ordre de Léopold, accordée à M. Waagen directeur du Musée de Berlin; et dans quelques cercles particuliers on prétend que M. Waagen, va publier un mémoire sur la fameuse estampe de 1418. L'auteur de la *Biographie des frères Van Eyck* voudrait démontrer à M. de Reiffenberg et à l'auteur de l'*Opinion d'un Bibliophile,* qu'ils se sont trompés et que la date de 1418 a été falsifiée et surchargée à la mine de plomb de la manière la plus indigne.

M. C. D. B., qui est toujours à la piste des idées émises, a repris en sous-œuvre l'opinion de M. Waagen, et il vient d'ajouter une annotation de 4 pages aux 18 déjà publiées par lui, pour affirmer que « le X et le V » qui forment une partie du millésime, — « *ont été marqués au crayon avec une telle force,* qu'il est *impossible de dire quels chiffres y étaient primitivement.* » Puis il ajoute : « *Les trois unités seules sont encore à peu près intactes, et telles probablement qu'elles ont été d'abord imprimées.* »

M. C. D. B. est ce même iconographe qui a déja écrit un in-4° sur la gravure de 1418, *sans l'avoir jamais vue.* Alors il émettait l'opinion que l'estampe en question pouvait bien avoir été faite « *vers les années* 1460 *à* 1480. » Aujourd'hui que M. C. D. B. a vu l'estampe, il affirme, que bien « *certainement elle ne peut remonter au delà de l'an* 1450 *à* 1455.

Nous félicitons M. C. D. B. des modifications qu'il apporte peu à peu dans ses opinions. Encore un coup de collier. M. D. B. et nous y arriverons!

—

Le 31 août, à onze heures du matin, se sont réunis à l'hôtel du ministère de l'intérieur, sous la présidence de M. Charles Soudain de Niederwerth, secrétaire général du ministère de l'intérieur : MM. le chanoine Baguet, délégué par S. E. le cardinal archevêque de Malines; Dindal, conseiller provincial, délégué par la députation permanente du conseil provincial du Brabant; Eugène Vander Belen, chef de la division des beaux-arts, des sciences et des lettres; à l'effet de procéder au quatrième tirage au sort des tableaux et ouvrages de sculpture à commander au moyen des fonds provenant de la souscription des églises, des communes et des provinces, pour l'encouragement de la peinture historique et de la sculpture, et ce, en vertu, de l'arrêté royal du 25 novembre 1839.

Il est résulté de l'inspection du registre des souscriptions que neuf cent soixante-trois aciions ont été prises, savoir :

Par les provinces,	210 actions à dix francs,	2,100 francs.
Par les communes,	484 »	4,840 »
Par les églises,	269 »	2,699 »
Ensemble,	963 actions à dix fr., total	9,630 francs.

Et que le total des souscriptions réunies s'élève à la somme de neuf mille six cent trente francs.

Il est résolu que de cette somme, celle de six mille neuf cent quarante francs, montant de la souscription des provinces et des communes, sera répartie entre sept objets d'art de la manière suivante;

Pour les provinces,	1° Un objet d'art	de fr.	1,200		fr. 2,100.
	2° id.	de	900		
Pour les communes,	1° Un objet d'art	de fr.	1,200		fr. 4,840.
	2° id.	de	1,100		
	3° id.	de	950		
	4° id.	de	850		
	5° id.	de	740		

En ce qui concerne les églises, M. le ministre de l'intérieur usant de l'autorisation contenue dans l'art. 2 de l'arrêté royal du 25 novembre 1839, a fait l'acquisition des trois tableaux ci-après désignés, qui ont figuré à l'exposition nationale des beaux-arts de 1845, lesquels seront répartis entre les églises ainsi qu'il suit :

1er lot : Un tableau de M. Tiberghien, représentant *la Femme adultère,* acheté pour. . . . . fr. 2,000

2e lot : Un tableau de M. Stallaert, représentant *la Sainte Trinité,* acheté pour. . . . . » 800

3e lot : Un tableau de M. Legrand, représentant un *Ecce Homo,* acheté pour. . . . . » 500

Ce qui donne une somme totale de. . . . . . . » 3,300

Les souscriptions des églises ne s'élèvant qu'à la somme de. » 2,690

il y a un déficit de . . . . » 610

qui sera couvert sur les fonds généraux des beaux-arts, en vertu de l'arrêté royal du vingt-quatre août mil huit cent quarante-six.

Il y a eu trois tirages séparés.

La province de Luxembourg a gagné le premier prix, un objet d'art de 2,100 fr. et aussi le second, un objet d'art de 900 fr.

Pour les communes, le tirage a eu le résultat suivant :

1° Au conseil communal de Braine-Lalleud, le premier prix, un objet de la valeur de douze cents francs;

2° Au conseil communal de Liége, le second prix, un objet de la valeur de onze cents francs;

3° Au conseil communal d'Ypres, le troisième prix, un objet de la valeur de neuf cent cinquante francs;

4° Au conseil communal de Hodimont, le quatrième prix, un objet de la valeur de huit cent cinquante francs;

5° Au conseil communal de Broechem (Anvers), le cinquième prix, un objet de la valeur de sept cent quarante francs.

Pour les fabriques d'églises, le résultat du tirage a été :

1° A l'église des Ecaussines-d'Enghien, premier prix : La Femme adultère, tableau de M. Tiberghien;

2° A l'église de Braine-Lalleud, second prix : La Sainte Trinité, tableau de M. Stallaert;

3° A l'église de Saint-Sulpice à Diest, troisième prix : *Ecce Homo,* tableau de M. Legrand.

Ces opérations terminées, il a été donné connaissance à la commission, de la part de M. le ministre, que les provinces, les communes et les églises qui ont pris part à la souscription, recevront, pour chaque action, une fort belle gravure à la manière noire, qu'on exécute en ce moment à l'école royale de gravure, d'après un tableau de M. Mathieu, représentant la Sainte Famille.

M. le ministre désignera les artistes auxquels les sept objets d'art à exécuter seront commandés; mais les provinces et les communes seront consultées, quant au choix des sujets pour les objets qui leur sont échus.

—

Les beaux-arts ont tenu leur place dans les fêtes de septembre. Dernièrement nous avons annoncé qu'on découvrirait à Sainte-Gudule le monument élevé au chanoine Triest, dû au ciseau de M. Simonis; nous avons dit aussi qu'on s'occupe de la pose de deux des bas-reliefs de M. Geefs au monument de la place des Martyrs. Ces deux choses sont faites; nous reviendrons prochainement sur l'effet qu'elles ont produit.

—

On lisait dans le programme de l'anniversaire des *fêtes de septembre,* ce qui suit : *Deuxième Journée.* — « A midi, courses de chevaux au nouvel hippodrome, porte de Louvain; à 1 heure, *séance publique de l'Académie des Beaux-Arts.* »

Nous regrettons de voir MM. les membres de l'Académie des Beaux-Arts figurer parmi les divertissements publics offerts aux badauds de la capitale et à la curiosité des étrangers. L'Académie nous paraissait digne d'un meilleur sort et ses séances nous avaient toujours semblé mériter un peu plus de respect.

—

Nous avons déjà parlé à nos lecteurs des tableaux que M. Van Eycken a exécutés pour l'église de la Chapelle. Aujourd'hui ces stations sont finies et M. Van Eycken a eu l'heureuse idée de les réunir toutes et de les exposer pendant les fêtes de septembre dans une des salles du Musée afin que l'on puisse les juger dans leur ensemble. C'est une

idée qui portera des fruits, en ce sens que la renommée de l'artiste grandira en raison de l'importance et du mérite de l'œuvre. Nous reviendrons spécialement dans notre prochaine livraison sur cette exhibition qui vaut la peine d'être étudiée.

—

On parle depuis quelques jours d'enlever les hideuses masures qui dérobent la cathédrale de Sainte-Gudule aux regards des curieux et des voyageurs. Nous félicitons sincèrement la Régence de s'occuper d'une mesure de conservation aussi importante.

Quelques personnes, qui ont la prétention de s'entendre en archéologie, voyaient du pittoresque dans ces affreux lichens architectoniques qui se sont attachés, par l'incurie des administrations locales, à presque tous nos monuments du moyen-âge; nous sommes heureux de voir l'administration elle-même repousser cette opinion et contribuer, par tous les moyens possibles, à purger nos édifices de ces lèpres parasites.

—

Liége. — Un libraire à Liége vient de faire une découverte qui ne manque pas d'un certain intérêt; il a mis la main sur un petit livret imprimé à *Maestricht* par *Jacques Bathen*, en 1552, ce qui recule d'un année la date connue de l'imprimerie dans cette ville. Voici le titre de ce livret excessivement rare, et dont aucun bibliographe n'avait fait mention jusqu'aujourd'hui :

« Extraict et Recueil des ordonnances, conclusions et recès du « Saint-Empire : touchant la contribution et collecte du commun « dernier, pour la défense de la foy et resistence contre les Turqz. « *Imprimé à Traict-sur-Meuse, au mendement et ordonnance du très-« réverend père en Dieu levesque de Liége, en la maison de Jacques « Bathen,* 1552, *au mois de decembre.* » In-4°, gothique, de 23 feuillets.

Ce livre est une nouvelle preuve à l'appui de l'opinion qu'il n'y avait pas encore d'imprimerie établie à Liége à cette époque puisque l'évêque a dû recourir aux presses de Maestricht pour l'impression de cet opuscule.

—

France. — *Paris.* — L'Académie des Beaux-Arts, sur la demande du ministre de l'intérieur, vient de désigner les trois candidats à la place de directeur de l'École de Rome, en remplacement de M. Schnetz. Ces trois candidats, pris parmi les peintres d'histoire, ainsi que le veut le réglement de l'Académie, sont présentés au milieu dans l'ordre suivant : 1er M. Couder, 2e M. Alaux, et 3e M. Delorme.

Nous croyons qu'il est temps de modifier quelque peu les réglements de l'Académie et de ne plus faire une exception de tous les peintres en faveur des *peintres d'histoire*. Il n'y a plus, à vrai dire, de peintres d'histoire, parce que la peinture dite historique est totalement abandonnée, pour bien des causes majeures et irremédiables : le manque de travaux et d'encouragement, l'exiguïté des appartements, la révolution opérée dans le goût public, etc. Les peintres d'histoire qui tiennent à conserver cette qualification sont relégués parmi les faiseurs d'Académies : on les estime fort comme bons citoyens et bons pères de famille; mais on les connaît peu à Paris, et moins encore à Rome. — Nous apprenons à l'instant que M. Alaux a été nommé.

—

Dans une de ses dernières séances, l'Académie des inscriptions et belles-lettres a reçu de M. Ch. Lenormant la communication d'une découverte qui vient d'être faite à la Bibliothèque royale et qui intéresse l'étude et l'art antique. M. Lenormant avait été frappé de l'analogie qu'offraient le style et la proportion d'une tête colossale en marbre pentélique avec les sculptures de Phidias au Parthénon. Cette tête est très-bien conservée; on ignore à quelle époque elle est arrivée en France; mais il vient d'être reconnu qu'en 1676, lors de l'ambassade du marquis de Nointel, ce précieux débris figurait encore à sa place dans le fronton du Parthénon. Déjà l'existence d'autres fragments de la sculpture de ce temple, renversés par la fatale explosion du 28 septembre 1687, avait été constatée dans diverses collections de l'Europe. De ce nombre est la tête mutilée que M. le comte de Laborde a rapportée de Venise l'année dernière. La comparaison de ce dernier monument a confirmé la conjecture de M. Lenormant, en permettant d'arriver à la certitude que le buste de la Bibliothèque du Roi est dû au ciseau de Phidias.

—

L'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans sa séance publique annuelle, a décerné les prix de ses concours.

Le prix de 2,000 fr., proposé pour 1846, sur l'*Examen de l'Histoire des Dynasties égyptiennes, d'après les textes et les monuments*, est décerné à M. Lesueur, architecte, récemment élu membre de l'Académie des beaux-arts. L'Académie déclare que le concours sur cette question, bien que borné à deux ouvrages, a été très-brillant; elle décerne en conséquence la mention la plus honorable au second Mémoire, dont M. Wladimir Brunet de Presle, déjà couronné par l'Académie pour l'*Histoire des Colonies grecques en Sicile*, s'est déclaré l'auteur. La Compagnie exprime de plus le vœu que les deux Mémoires soient imprimés, comme devant contribuer l'un et l'autre aux progrès de la science.

—

Nous trouvons dans un recueil très-estimable publié à Gand, le *Messager des sciences historiques*, qui n'a malheureusement que peu de lecteurs, un document précieux concernant la confection des manuscrits à miniatures au moyen-âge. Ce document, extrait d'un beau manuscrit du *Trésor* de Brunetto Latini, lequel est conservé sous le n° 10,336 de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, aurait peut-être exigé des recherches plus précises sur la valeur de l'argent au quinzième siècle.

« Au calligraphe, pour la transcription de 855 feuillets. A l'enlumineur, pour la confection d'une miniature en grisaille.	44 esp. de gros. 4 »
Achat de 18 mains de papier blanc.	6 »
Pour le louage du manuscrit à Pierre de Hauteville, seigneur d'Aix et prince d'Amour, pour en faire la copie.	7 »
Total.	61 esp. de gros.

« Si l'on cherche à se rendre compte du total monétaire du xve siècle, on trouvera que chacune des espèces dont il est ici question faisait 12 gros de Flandre, et que le gros pesait 4 poids d'un sol (en France le gros était, comme on sait, de 20 sols tournois). Par conséquent, les 61 espèces dont il s'agit représentaient 722 gros de Flandre; mais cette somme, aujourd'hui décuplée, équivaudrait approximativement à 2,300 fr. de notre monnaie actuelle. »

—

Les beaux-arts viennent de faire une perte sensible dans la personne de M. Théophile Lacaze, peintre, chevalier de la Légion d'honneur mort à Libourne (Gironde), samedi dernier, à l'âge de quarante-quatre ans, au milieu de sa famille, l'une des plus considérées du pays, et que la mort d'un de ses membres, aussi distingué par son talent que par ses qualités, laisse dans la plus profonde affliction.

—

Angleterre. — *Londres.* — Le prince Albert et la reine elle-même ont paru prendre un vif intérêt aux travaux du congrès scientifique réuni à Southampton. S. M. a exprimé le désir d'avoir un exemplaire des procès-verbaux des séances de ce corps savant. Avant-hier le prince a été reçu membre effectif de l'association britannique pour les progrès des sciences sous les auspices de laquelle le congrès a été ouvert. S. A. R. a fait un don de 100 liv. sterling à la société.

GRAVURES.

Les artistes que nous avions chargés des dessins de l'exposition d'Anvers sont cause du retard apporté dans l'apparition de nos livraisons. Aujourd'hui donc nous sommes forcés de donner la *dixième* et la *onzième* ensemble.

A la première est jointe le dessin du beau tableau de M. De Keyser, l'*Arabe;* dans la seconde se trouve une vue de Thuin qui accompagne la notice donnée sur cette ville par M. Camil Maillard. Dans l'une comme dans l'autre, nos lecteurs retrouveront toujours le crayon exercé de M. Ghémar. Nous donnerons maintenant et successivement cinq autres dessins représentant les principaux tableaux de l'exposition d'Anvers.



LITTÉRATURE.

LES TROIS ÉPREUVES.

LÉGENDE DE LA FORÊT NOIRE.

Il était tard, et la nuit s'avançait à grands pas, lorsque l'évêque de Salzbourg entra dans la grande salle de son palais. Il y trouva ses chevaliers et ses hommes d'armes joyeusement assis autour d'une table, chargée de viandes succulentes et de vins petillants. Tout en ce lieu respirait la joie et avait un air de fête. Cependant la contenance du noble évêque était troublée ; son front paraissait soucieux ; d'une main il tenait une lettre ouverte.

— En est-il un parmi vous, s'écria-t-il, mes braves chevaliers et hommes d'armes, en est-il un qui veuille monter à cheval sur-le-champ et, à travers les ténèbres et les périls de la route, porter quelques instructions pressantes à mon vaillant frère le duc Catholique ?

Un assez long silence suivit les paroles du prélat ; puis plusieurs voix différentes se firent entendre à la fois.

— Il faut traverser la forêt Noire, disait l'un.

— La nuit est déjà bien sombre, remarquait l'autre.

— Et d'ailleurs à quoi servira de courir, ajoutait un troisième, si les malins esprits qui hantent la forêt et dont à minuit le pouvoir sera doublé, entreprennent de faire tomber dans quelque embûche le cheval et le cavalier ?

— Tout cela est vrai, mes enfants, répondit le digne évêque ; mais il s'agit d'une sainte mission, et je donnerai, celui à qui osera s'en charger, ma bénédiction à son départ et une riche récompense à son retour.

Il y eut encore un moment de silence ; ensuite un jeune chevalier, le courageux Hubert Von Alstein, se détachant du reste de la troupe, s'avança vers l'évêque d'un air résolu et respectueux tout à la fois.

— J'irai, monseigneur, dit-il ; avec votre bénédiction et mon épée, je me sens assez fort contre tout ennemi, qu'il soit homme ou démon.

— Tu parles bien, mon fils, tu es un digne et vaillant jeune homme. Suis-moi dans mon appartement ; là je te donnerai de plus amples instructions sur ton message.

En parlant ainsi, l'évêque de Salzbourg et le jeune chevalier quittèrent la salle, où chacun demeura surpris d'un si ferme courage dans un guerrier presque encore adolescent. Certainement après les premières minutes d'hésitation, plusieurs des chevaliers présents eussent accepté la mission dont Hubert venait de se charger ; mais ils eurent le regret de s'être décidés trop tard. Hubert avait parlé le premier et avait été choisi. A lui seul revenait donc désormais le danger et l'honneur d'une telle entreprise.

Quand Hubert fut entré dans le cabinet de l'évêque :

— Tiens, mon fils, lui dit sa seigneurie, voici une dépêche scellée de mes armes ; tu la remettras de ta propre main à mon bon frère le duc Catholique et tu me rapporteras sa réponse demain avant midi. Voici en même temps, continua le prélat, une précieuse relique, un fragment de la vraie croix, qui m'a été apporté de la Terre-Sainte. Remarque, mon fils, qu'elle est attachée bien solidement à cette chaîne d'or forgée sept fois et bénite ensuite par notre saint-père le Pape ; passe la chaîne autour de ton cou et fixe la sainte relique sur ton cœur afin qu'elle y maintienne la force et le courage. A présent, reçois ma bénédiction, et qu'elle éloigne de toi les dangers qui pourraient te menacer d'ici à demain matin.

Hubert se mit à genoux et reçut avec respect la bénédiction du sage évêque ; puis, se relevant plein d'ardeur, il demanda son bon cheval de guerre. On ne tarda point à l'amener tout équipé devant les portes du palais. Là s'étaient réunis les chevaliers qui, peu d'instants auparavant, avaient hésité à offrir leurs services, et qui s'en étaient depuis repentis si fort. Chacun d'eux priait instamment Hubert de l'accepter pour compagnon de son périlleux voyage ; ils ne lui demandaient que le partage des hasards, et offraient de lui laisser entière la riche récompense promise par l'évêque. Mais le noble cœur du jeune homme ne pouvait consentir à un tel marché. Il insista pour partir seul, et montant lestement sur son fidèle courrier, il prit rapidement le chemin de la forêt Noire.

Est-ce donc à dire que ce bon chevalier ne laissait derrière lui ni un vieux père, ni une mère bien aimée, ni une sœur, ni même une amie à qui auraient pu s'adresser ses adieux ? Hélas ! bien jeune encore il avait perdu sa famille. Sa race était noble, mais elle allait s'éteindre en lui. Hubert n'avait plus de parents que son absence dût affliger ; mais pourquoi alors revient-il sur ses pas, maintenant qu'il croit qu'aucun regard ne peut le suivre ? Pourquoi s'est-il rapproché avec précaution de l'une des tourelles du château ? Voici qu'une faible lueur brille à certaine fenêtre de la tourelle. Là Hubert s'est arrêté. Debout, sur son cheval qui se tient immobile, il élève son bras le plus haut qu'il peut, et parvient ainsi à frapper doucement sur l'appui de la fenêtre. Une charmante figure s'y montre à demi l'instant d'après, et ne semble y être venue que pour reprocher au jeune chevalier son indiscrétion et son imprudence.

— Pardonnez-moi, Lilia, dit alors une voix craintive, je ne pouvais faire autrement. Votre oncle m'a chargé ce soir d'un périlleux message ; pouvais-je aller le remplir sans vous avoir revue une dernière fois ? Je vais, Lilia, vous mériter ou mourir. C'est au camp du duc Catholique que je me rends. Priez les saints de nous protéger.

— Non, Hubert, vous ne pouvez partir ainsi seul et à cette heure avancée de la nuit. Songez aux périls qui vous attendent dans la forêt !

— Il n'importe, Lilia, je dois aller où m'envoie l'ordre révéré de votre oncle. Mais ne craignez rien pour moi, je reviendrai, et cette riche récompense qui m'est promise, c'est à vous, Lilia, que je la demanderai. J'oserai dire à votre oncle que votre main est, de tous les trésors qu'il pourrait m'offrir, le seul qui ait du prix à mes yeux. Adieu, les moments s'écoulent, je devrais être parti. Chère Lilia, priez pour moi jusqu'à demain.

En achevant ces mots Hubert se laissa retomber sur la selle de son cheval, et reprit à toute bride le chemin dont il s'était écarté. Longtemps il galopa dans une plaine ouverte, mais enfin il atteignit les profondeurs de la forêt, et malgré lui ses pensées devinrent alors soucieuses et sombres. Les ténèbres s'épaississaient de plus en plus autour de lui ; la route, entrecoupée d'obstacles, devenait étroite ; il semblait au voyageur que des formes étranges voltigeaient çà et là dans l'ombre ; un murmure qui paraissait provenir de voix confuses bourdonnait à son oreille. Dans cette situa-

tion, Hubert s'assura que sa forte épée était bien assujettie à son côté; il pressa sur sa poitrine la relique sainte que lui avait donnée l'évêque; puis, d'un vigoureux coup d'éperon, il hâta la marche de son cheval.

Bientôt il entendit fort distinctement le pas d'un autre coursier qui suivait le sien. Hubert tourna la tête et vit derrière lui un chevalier couvert d'armes noires, dont la haute taille était relevée encore par un casque surmonté d'une touffe de plumes rouges, au milieu desquelles étincelait une escarboucle de grande valeur. On pouvait juger du prix de ce bijou par les clartés qui s'en échappaient au milieu de cette obscurité.

— Voici, dit à Hubert le chevalier inconnu, une nuit passablement noire et un chemin bien rude pour nos chevaux. Je me féliciterais d'avoir trouvé pour le reste de mon voyage un compagnon tel que vous. Puis-je vous demander si vous allez beaucoup plus loin que les confins de la forêt où nous sommes?

— Je vais porter des dépêches au camp du duc Catholique, répondit Hubert.

— Rien n'est plus surprenant, reprit l'étranger, car je me rends moi-même à cette destination. Je porte au duc des dépêches qui lui sont adressées par un saint prélat, l'évêque de Salzbourg.

— Alors nous avons même message, remarqua Hubert; voilà, comme vous le dites, qui est bien extraordinaire. Le seigneur vous a-t-il comme moi prémuni contre les dangers de la route? On dit que les malins esprits se plaisent à la fréquenter.

— Oh! je les crains peu. Sa seigneurie m'a donné au moment du départ sa bénédiction et de plus m'a donné un fragment de la vraie croix qui lui avait été apporté de la Terre-Sainte.

— Est-il possible! Quoi, tous les deux en même temps! J'ai reçu moi-même la bénédiction de l'évêque, et je porte comme vous un fragment de la vraie croix. Certes, je ne m'explique point une pareille coïncidence.

Le chevalier noir ne répondit à cette réflexion d'Hubert que par un éclat de rire qui fit éclater dans la forêt une multitude d'échos sinistres. Les oiseaux de nuit jetèrent des cris perçants; les arbres agitèrent tristement leur feuillage et les ténèbres parurent redoubler autour des deux voyageurs.

— Sainte Vierge, prenez-nous sous votre garde! s'écria Hubert. Et il pressa fortement sur son cœur la sainte relique.

— Bon, reprit le chevalier noir, vous effrayez-vous de si peu de chose? Si vous croyez que des fantômes errent auprès de nous avec de méchants desseins, portez à vos lèvres le fragment de la vraie croix que vous avez, dites-vous, reçu de l'évêque; il n'en faudra pas davantage pour éloigner de nous les malins esprits.

— Je ne les crains pas, dit Hubert. Mais cependant il tira de son sein la sainte relique et la pressa sur ses lèvres avec ferveur et respect.

— Voilà qui est bien. A présent laissez-moi voir ce précieux fragment. Je voudrais le comparer avec celui que j'ai moi-même. Il serait singulier qu'ils se trouvassent parfaitement égaux.

Hubert, pour contenter le désir de l'inconnu, lui tendit l'extrémité de la chaîne où tenait la relique. On compara les deux fragments au moyen de la lueur que jetait l'escarboucle, et Hubert ne put trouver de la différence entre eux.

— J'ai une idée, dit alors le chevalier noir. Comme compagnons de voyage et frères d'armes, faisons échange de nos reliques. Ce sera entre nous un gage d'amitié et un souvenir de cette rencontre.

— Non, répondit Hubert, non, je ne me déferai pas de la mienne. Et puis à présent que j'y regarde de plus près, il me semble que la vôtre ne lui ressemble pas autant que je l'avais cru d'abord.

Sur cela il voulut retirer la relique et la replaçer sur sa poitrine; mais le chevalier noir saisit violemment la chaîne et s'efforça de la briser. Les secousses qu'il lui donna furent si fortes que si les anneaux n'en eussent pas été forgés sept fois et bénits par le Pape, elle serait infailliblement restée entre ses mains. Elle résista cependant; et Hubert voyant à qui il avait affaire, s'écria :

— Arrière démon! arrière; je te le commande au nom de cette relique et de tous les saints.

A peine ces mots avaient-ils été prononcés que le chevalier noir enfonça ses éperons dans les flancs de son cheval; et, se jetant au milieu du plus épais de la forêt, y disparut au yeux d'Hubert. Celui-ci, frappé de surprise, resta immobile quelques instants. Ensuite il baisa de nouveau sa relique, la replaça sur son sein, reconnut avec joie que les dépêches de l'évêque étaient toujours bien liées à sa ceinture, et poursuivit sa route avec toute la diligence que permettaient la nuit et les difficultés du chemin.

Bientôt il vit quelques rayons de la lune percer l'obscurité du feuillage; les bruits qui l'avaient alarmé cessèrent dans la forêt; un vent frais et pur vint agiter les boucles de ses cheveux; tout respirait autour de lui la tranquillité la plus rassurante; il reprit entièrement courage, et l'effroyable vision, qui s'était offerte à lui quelques instants auparavant, commença à s'effacer de son esprit.

Après avoir fait une lieue environ depuis sa rencontre avec le chevalier noir, Hubert, qui arrivait alors dans un endroit plus découvert de la forêt, entendit tout-à-coup des gémissements lamentables sortir d'un bouquet d'arbres peu éloigné du sentier où il cheminait. Ces plaintes étaient si déchirantes que le bon chevalier, malgré sa prudence, ne put résister au désir d'aller voir ce qui les causait. Il descendit de son cheval, le prit par la bride, et s'avança vers le lieu d'où partaient les cris. De quelle pitié ne fut-il point ému quand il vit un vénérable ermite dont la barbe et les cheveux blanchis inspiraient le respect, lié à un arbre, et, auprès de cet arbre, le corps étendu d'un homme d'armes que l'on pouvait supposer avoir été tué par les malfaiteurs qui avaient assailli le saint homme; car, sans doute, ce guerrier généreux avait tiré l'épée pour la défense du solitaire; mais, accablé par le nombre, il n'avait pu accomplir cet acte de courageuse charité. Voilà ce que pensa Hubert tandis qu'il s'occupait à détacher les liens qui enchaînaient les bras et le cou du bon ermite.

— O mon fils, sauve-moi, criait celui-ci d'une voix entrecoupée et dolente; sauve-moi des coups de ces brigands. Hélas, ils ont tué cet homme de bien qui avait, comme tu le vois, entrepris de me défendre. Mais tu seras plus fort, toi, et tu n'auras pas moins d'humanité, n'est-ce pas?

— Mon père, vous voici libre, dit Hubert. A présent racontez-moi comment cet étrange malheur vous est arrivé. Les voleurs ne pouvaient guère espérer qu'ils s'enrichiraient en s'emparant de vos dépouilles. Quel motif a pu les porter à vous assaillir aussi brutalement?

— Hélas! mon fils, j'avais assez de quoi exciter leur con-

voitise. L'archevêque de Cologne m'envoyait avec de riches présents auprès du digne évêque de Salzbourg, son ami. Ces présents étaient portés par quatre mules que suivaient le même nombre d'hommes d'armes. Trois de ceux-ci ont pris la fuite; un seul s'est fait tuer bravement en essayant de me défendre. Quant aux mules, les brigands les ont enmenées avec eux. Mais ce qui m'afflige le plus, continua l'ermite, dont les sanglots redoublèrent ici, c'est qu'en me dépouillant du peu d'objets que je portais sur moi, les misérables ont enlevé un fragment de la vraie croix que m'avait confié l'archevêque de Cologne et que je devais comparer avec une relique semblable qui est, dit-on, en la possession du noble évêque de Salzbourg.

Ceci, pensa Hubert, est assez satisfaisant. Sansdoute le noir esprit qui m'a abordé dans la forêt s'était traîtreusement emparé de la relique du saint homme. Qui sait même si je ne me suis point trompé? Mon adversaire de la forêt, malgré son air diabolique, pouvait n'être après tout que le chef de ces audacieux brigands dont parle le bon ermite.

Après avoir fait cette réflexion, Hubert invita le vieillard à monter en croupe sur son cheval et à le suivre au camp du duc Catholique; de là, dit-il, nous reviendrons ensemble, et, s'il est besoin, avec bonne escorte, jusqu'au palais de l'évêque de Salzbourg.

— Merci, mon cher fils, merci, s'écria le solitaire, j'accepte avec reconnaissance votre proposition; mais avant de partir, je voudrais adresser ma prière aux saints qui m'ont sauvé d'un tel péril. Assurément un bon chevalier comme vous ne voyage pas sans crucifix. Prêtez-moi le vôtre pour un moment, cher fils, afin que je m'acquitte de ce pieux devoir.

— Je n'ai pas de crucifix, répondit Hubert, mais je suis porteur de ce même fragment de la vraie croix qui appartient à l'évêque de Salzbourg et dont vous parliez tout à l'heure. Il me l'a remis pour me préserver des fâcheuses rencontres que je pourrais faire en chemin.

— Vous voyez, reprit l'ermite, que la précaution du digne évêque n'a pas été vaine. Laissez-moi, mon fils, voir ce précieux fragment et m'agenouiller devant lui.

— Le voilà, dit Hubert, le voilà, vénérable ermite.

Et il tendit au vieillard l'extrémité de la chaîne où pendaitl a relique. Le vieillard se mit à genoux.

— Détachez-la, mon fils, que je puisse l'approcher mieux de mes lèvres, dit-il à Hubert d'un ton de voix doux et pressant.

Hubert hésita un moment. Toutefois la prudence eut le dessus.

— Non, mon père, dit-il, je ne m'en séparerai pas. Cela m'a été recommandé par l'évêque de Salzbourg, et je l'ai promis. Mais je tiendrai la relique devant vous pendant que vous ferez votre prière.

Ainsi parla le jeune homme; et voyant que ses instances n'aboutiraient à rien de plus, l'ermite s'agenouilla et se mit en devoir de prier.

Tandis qu'il était dans cette situation, Hubert lui tendit la relique. Mais alors, dépouillant toute la faiblesse et toute la langueur du vieil âge, l'ermite se redressa d'un seul bond, et, s'accrochant à la chaîne d'or, s'efforça d'en détacher la relique.

Ils luttèrent longtemps tous les deux; mais Hubert, ayant invoqué une seconde fois le saint nom de Marie, finit par l'emporter sur son ennemi. Ayant retiré sa chaîne intacte et la protégeant de sa main gauche, de la droite il tira l'épée et en assena un furieux coup sur la tête du perfide vieillard. Celui-ci tomba en poussant un cri affreux auquel répondirent de nouveau toutes les clameurs sinistres de la forêt; après quoi Hubert, jetant les yeux autour de lui, ne vit plus que le cadavre de l'homme d'armes qu'il avait d'abord aperçu. Du bout de son épée il le toucha, mais le fer ne rencontra que des os de squelette, et Hubert le retira avec horreur.

Combien il s'applaudit alors d'avoir été fidèle à sa promesse! Plus que jamais résolu à la bien tenir, il se mit en route et nul obstacle ne l'arrêta jusqu'aux limites de la forêt. Il allait les franchir quand une voix trop bien connue, l'appelant par son nom, le conjura de se retourner. Hubert, malgré toutes les raisons qu'il avait de se montrer défiant, ne put résister aux instances que lui adressait une voix si chère. Il fit volte-face brusquement, et quel horrible tableau s'offrit alors à ses regards! Lilia, sa bien-aimée Lilia, le visage couvert d'une pâleur livide, l'œil hagard et les cheveux en désordre, accourait vers lui, poursuivie par trois bandits qui semblaient à tout moment sur le point de l'atteindre.

Hubert, furieux, tira son épée, et se jeta à la rencontre des brigands. Mais ceux-ci, effrayés à leur tour, n'entreprirent point de résister. Ils se dispersèrent dans des directions différentes, et laissèrent le vaillant chevalier seul avec la tremblante jeune fille, qu'il venait de sauver si miraculeusement.

— Oh Lilia! quelle imprudence! s'écria Hubert, dès que son émotion lui permit de parler. Pourquoi et comment, à cette heure de la nuit, avez-vous quitté le château de votre oncle? Quel motif vous a conduit dans cette dangereuse forêt? Mais, avant de répondre à mes questions, souffrez que je vous tire d'abord d'un lieu si rempli d'embûches. Montez en croupe sur mon cheval; je vais vous y aider.

Alors Hubert saisit la jeune fille et la fit asseoir derrière lui à cheval Elle paraissait si agitée et dans un tel désordre d'esprit que le chevalier désespéra d'en obtenir le moindre éclaircissement. A tout ce qu'il pouvait lui dire de tendre et de rassurant, elle ne répondait que par des soupirs ou par des exclamations que la terreur semblait lui arracher.

— Ne craignez plus, Lilia, dit alors Hubert; voici un talisman précieux que m'a confié votre oncle, et dont la vertu m'a protégé jusqu'ici. J'avais juré de le garder sur moi; mais, pour dissiper vos craintes, c'est à vous que je vais le remettre. Le digne évêque ne m'en voudra pas si, pour une telle cause, je transgresse un peu les ordres que j'en ai reçus.

Joignant l'effet aux paroles, Hubert ôta la chaîne de son cou pour la donner à Lilia. Mais avant de s'en dessaisir il voulut baiser la relique une dernière fois, et ce moment le sauva.

Car à peine le chevalier avait-il dégagé sa chaîne que Lilia, y portant la main, s'efforça de la tirer à elle, en même temps qu'elle se laissait glisser à bas du cheval. Hubert surpris résista comme machinalement; puis tout-à-coup les mystérieuses rencontres de la forêt lui revenant à l'esprit, il eut l'idée d'un nouveau piége qui lui était tendu. Il attacha son regard sur celui de Lilia, déjà descendue de cheval, et il vit les yeux de sa bien-aimée étinceler d'un feu sinistre.

Tiens ta parole, Hubert, criait-elle en tirant toujours la chaîne avec force, tiens ta parole, donne-moi ce talisman sauveur que tu m'as promis.

Tandis qu'elle parlait, un combat terrible se livrait dans l'âme du chevalier. Ce sont bien les traits de Lilia, c'est bien là sa voix douce et tendre. Mais Lilia n'eut jamais ce

regard flamboyant qui brille comme un éclair dans les ténèbres. Si quelque malin esprit a emprunté sa forme ; si j'abandonne ma chaîne à ce détestable ennemi, au lieu de la donner, comme je le croyais, à la véritable nièce du saint évêque!...

Cette pensée agit tout-à-coup avec tant de force sur l'esprit d'Hubert que, ne pouvant ravoir sa chaîne quoiqu'il la tirât à lui de tout son pouvoir, il saisit son épée et fit tomber d'un coup terrible la belle main que Lilia employait à retenir le talisman précieux.

Epouvanté ensuite de son action, Hubert osa à peine regarder à ses pieds quel était l'ennemi qu'il venait d'abattre; mais il eut beau, quand il se fut un peu remis, jeter les yeux à gauche et à droite, il ne vit absolument rien ; Lilia, ou l'apparition qui avait emprunté sa forme, s'était évanouie au milieu des ombres que le crépuscule commençait à dissiper.

Ce fut la dernière épreuve qu'Hubert eut à soutenir avant d'arriver au camp du duc Catholique. Il s'y trouvait rendu au moment où les premiers rayons du jour se montraient à l'horizon. Après s'être acquitté de son message auprès du duc et avoir reçu de lui les dépêches importantes qu'attendait l'évêque de Salzbourg, il reprit le chemin par où il était venu. La matinée était fraîche et riante; les arbres de la forêt brillaient des gouttes de rosée tombées pendant la nuit et que le soleil levant faisait scintiller; les oiseaux chantaient sur mille tons différents le retour de la lumière; cette animation universelle contrastait aux yeux d'Hubert avec les scènes nocturnes qui avaient signalé son premier passage dans la forêt. Cependant il était pensif, et cette allégresse de la nature n'arrivait pas jusqu'à son esprit. L'idée de la dernière apparition, de celle qui avait emprunté la forme de Lilia, le troublait malgré lui ; il se reprochait même parfois le coup d'épée auquel il avait été redevable de son salut. Cependant, pouvait-il raisonnablement imaginer que la véritable Lilia se serait trouvée, à cette heure de la nuit, perdue dans l'immensité d'une dangereuse forêt? Pouvait-il croire surtout qu'elle aurait employé la violence pour essayer de lui ravir le précieux talisman qu'il portait? Non, ces suppositions étaient invraisemblables. La prompte disparition du fantôme, après le coup d'épée, était encore une circonstance qui rassurait puissamment Hubert sur les suites de son action.

Au reste, dès qu'il eut remis les pieds sur le seuil du palais de l'évêque, tous ses doutes furent dissipés. Midi allait sonner et déjà depuis deux heures Lilia était sortie avec ses femmes pour sa promenade habituelle du matin. Voilà ce qu'on répondit aux questions impatientes qu'Hubert adressait à toutes les personnes du château qui venaient le féliciter sur son retour.

Introduit bientôt après dans le cabinet de l'évêque, Hubert lui raconta avec simplicité et modestie ses aventures de la forêt.

— Quelle récompense veux-tu, mon fils, pour avoir si courageusement rempli ton message? lui dit avec bonté le digne prélat.

Alors Hubert s'enhardissant, osa, les yeux baissés et d'une voix bien faible, lui demander la main de sa noble nièce, de la belle Lilia.

— Tu portes tes vues bien haut, mon enfant, répondit le vénerable évêque ; un autre à ma place t'accuserait de présomption. Les plus grands seigneurs de l'Allemagne ont déjà recherché vainement une telle alliance ; cependant je ne veux pas te décourager. Tu sors aussi d'une illustre maison, et si tu n'as pas de bien riches domaines, tu possèdes la piété, le courage, le dévouement, vertus qui sont à mes yeux égales à toutes les richesses de la terre. Reçois donc la main de ma nièce Lilia, mais sous la condition expresse qu'elle ne fera aucune difficulté de te l'accorder. Entends bien ceci : mon affection pour toi n'ira point jusqu'à contraindre les inclinations de ma nièce, et puis encore, crois-moi, ajouta le bon évêque, si Lilia agrée ta recherche, ne lui dis point que cette main qu'elle consentira à te donner, tu as eu le courage de la couper quand le fantôme qui avait pris ses traits l'employait à te faire violence. C'est à mes yeux l'action la plus méritoire que tu aies faite; eh bien, telle est la faiblesse du cœur humain, que Lilia t'en voudrait peut-être d'avoir si vaillamment résisté à une séduction qui empruntait sa ressemblance.

Hubert parut frappé de cette réflexion; très-probablement il la mit à profit plus tard, car on cita longtemps, comme les plus heureux époux de toute l'Allemagne, le comte Hubert et la belle comtesse Lilia Von Alstein.

BEAUX-ARTS.

PROJET D'ASSOCIATION ET CRÉATION D'UNE SOCIÉTÉ DE SECOURS MUTUELS ENTRE LES ARTISTES.

ARTICLE PREMIER.

Les bienfaits de l'association ne sont plus aujourd'hui contestables ; ils sont admis en principe ; ils sont reconnus utiles par tout le monde, et les philanthropes aussi bien que les économistes s'en sont occupés avec succès.

Mais de toutes les institutions philanthropiques, celles qui ont pour résultat d'assurer à l'homme un secours en cas de maladie ou d'infirmité, une pension dans sa vieillesse; et, en cas de décès, un secours à sa veuve et à ses enfants, celles-là méritent plus particulièrement de fixer l'attention, de tous, attendu qu'elles concourent plus puissamment au bien-être général et aux progrès de la civilisation.

En parlant l'autre jour d'une loterie de charité, récemment organisée au profit d'un artiste mort en laissant cinq enfants en bas-âge, nous disions : « Qu'est-ce que tout cela en comparaison d'une association grande, forte, prévoyante, qui irait au-devant du malheur et dont la mission serait de déverser sur la famille toute la part d'intérêt qui revient de droit à son chef, membre de l'association? » C'est cette pensée que nous voulons chercher à réaliser. Un homme isolé n'est rien, ne peut rien par lui-même ; mais agrégé en famille, lié par des intérêts communs, il devient puissant et fort, et la grande famille dont il est membre peut rendre d'immenses services à l'humanité si elle est instituée dans un but humain. Les artistes, surtout, doivent sentir l'importance de pareilles associations, eux qui plus soigneux de leur gloire que de leur fortune, vivent géné-

ralement dans l'insouciance de tout ce qui n'est par leur art, et laissent arriver les années sans avoir assuré leur existence contre les atteintes de la vieillesse ou des infirmités. Le monde alors ne leur rend pas ce qu'ils ont si noblement donné en profit ou en gloire; il oublie même parfois qu'ils vivent encore, ou bien il ferme froidement les yeux sur la détresse qui accompagne leurs derniers jours. N'avons-nous pas vu de vieilles existences toutes pétries de gloire, être obligées d'aller mendier leur pain ou mourir à l'hôpital? Avec une association telle que nous la voulons, de semblables anomalies ne viendraient plus affliger les amis de l'art et de l'humanité.

Citons des faits. Ne se rappelle-t-on pas la mort si triste du graveur français Sixdeniers? Eh bien, quelques jours après, l'association des artistes de France votait à sa veuve, une pension annuelle de 600 francs. Il en a été de même à l'égard de Flatters qui a si dignement illustré *le Paradis Perdu* de Milton. Qu'a fait le comité de l'association en songeant au fils du grand artiste qui restait sans appui à côté d'une femme ne sachant plus déjà qu'elle était veuve et mère? Le comité s'est rendu, son président en tête, au ministère de l'instruction publique et a sollicité pour l'orphelin. M. de Salvandy, avec une bienveillance toute particulière, a fait droit immédiatement à la demande du comité, en lui exprimant combien il regrettait que les réglements de l'Université ne lui permissent pas d'accorder à l'enfant une bourse entière, et S. M. Louis-Philippe venant en aide a M. Salvandy et au comité, à envoyé 500 fr. pour le trousseau du jeune Flatters.

Nous sommes obligés d'aller chercher des faits patents chez nos voisins, puisque nous ne possédons pas encore chez nous des sociétés analogues. Nous pourrions même multiplier ces faits à l'infini, attendu que chaque jour l'*Association des artistes* se révèle par de nouveaux bienfaits. Formée il y a dix-huit mois à peine, elle possède déjà un revenu assez considérable pour venir au secours d'un grand nombre d'infortunes. Jusqu'ici le comité n'a jamais laissé sans réponse pécuniaire une seule des demandes présentées par des artistes honorables ou par leurs veuves, et, malgré l'exiguité de ses ressources, eu égard au nombre, il a toujours paré, — sinon avec largesse, du moins de manière à contenter tout le monde, — aux nécessités les plus poignantes. Travaillant en silence, afin de ne pas blesser l'amour-propre de pauvres artistes, trop fiers pour tendre la main, il a su aller au-devant de quelques-uns qui ne faisaient même pas partie de l'association. Malgré cela et malgré le peu de temps de sa durée, l'association a commencé son exercice de 1846, avec 13,500 francs de *revenu,* obtenus ainsi qu'il suit :

1° Achat de rente 5 °/₀, fait avec les 20,000 frs. des premières souscriptions, parmi lesquelles M. le baron Taylor, président, compte pour 500 francs.	800	00
2° Cotisation annuelle de M. Ary Scheffer.	200	»
3° Celle de M. le duc de Luynes.	500	»
4° Celle de 1,800 souscripteurs formant le total des membres de l'association au 1er janvier.	10,800	»
5° Celle des cent commissaires de	1,200	»
	13,500	»

Nous avons cité expressément les noms de M. le duc de Luynes, et de M. le baron Taylor, pour faire voir qu'en dehors même des artistes, l'association avait trouvé des hommes de cœur, assez amis des arts et de la gloire de leur pays, pour venir apporter leur offrande au comité de la plus belle des institutions. Nous savons aussi que toute la famille royale de France a envoyé sa souscription, mais comme nous n'en connaissons pas encore le chiffre exact, nous nous abstenons pour le moment d'en parler. Si l'on joint à cela tous les actes de libéralité qui ont eu lieu cette année, l'*association* des artistes aura prochainement à sa disposition un fonds social capable de rendre d'éminents services. Ainsi, nous savons encore que M. Bouton a consacré le produit de plusieurs séances du *Diorama* à la caisse des secours mutuels; nous savons que M. Jazet grave une planche à la manière noire, dont le produit de la vente sera également versé dans la caisse; nous savons que M. Duval le Camus, père, a passé trois mois à Lyon, pour organiser une tombola monstre et un bal, qui ont rapporté plus de 40,000 francs à l'association; nous savons enfin, que la plupart des théâtres ont donné des représentations au bénéfice de la caisse de l'association, bien que les artistes dramatiques aient eux-mêmes formé entre eux une immense agrégation instituée dans le même but.

L'association française a déjà fait quelques tentatives en deçà de la frontière belge; des personnes chargées de faire des souscriptions sont venues dans ce pays; mais, tout en louant leur zèle, nous croyons, nous, qu'une institution de cette nature doit appartenir au pays même qui la fonde et se renfermer dans les limites naturelles de son territoire. Les guerres, les révolutions peuvent amener des changements notables dans les relations politiques; il pourrait dès lors en résulter un dommage réel pour tous les pays associés, qui seraient alors et par le fait, divisés d'intérêts. Formons donc une *société belge!*

Vous tous, que vos convictions ont entraînés dans la carrière des arts; vous qui, comptant sur un avenir prospère, associez une compagne à vos rêves de bonheur et voyez presque toujours les enfants arriver plus promtement que la fortune, vous pouvez devenir infirmes ou malades comme P..., fous comme J..., ou mourir à l'hôpital comme Flatters! Ne l'oubliez pas, vous que la gloire et la fortune caressent aujourd'hui, la mort ou la misère peuvent frapper à votre porte demain! Songez à votre famille; songez à vous-mêmes; répondez à l'appel de vos frères, et les membres de l'association veilleront sur vous, sur vos veuves et sur vos enfants!

Dans un prochain article, nous soumettrons à l'appréciation de nos lecteurs le projet d'organisation que nous avons conçu.

J. A. L.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

SUR LE

PEINTRE QUINTEN METSYS.

Louvain, capitale du Brabant et, depuis 1426, époque de la fondation de son Université, cité des connaissances humaines, réunissait vers la fin du xvᵉ siècle un assez grand nombre d'artistes remarquables. La peinture citait avec un légitime orgueil Louis de Louvain, Thierry de Louvain, artistes vantés par Guicciardin et Vasari; Jacques Mux, Michel Van der Valleporte, Jean Clau-

waert, Jean Van Crussenac, Arnoul Van der Faluse, Josse Bellines, Jaespart De Schildre, Laurent Hanguelin, Gérard Frédéric Verlicter, Govard Van der Sigghem et Henri Van Wissinck, vraisemblablement tous élèves de Thierry Stuerbout, d'Haarlem, peintre digne de Hemeling, qui habita notre ville de 1462 à 1468, époque de sa mort. La sculpture avait Josse Metsys, Jean Beyaerts et Othon Van de Putte; c'est au ciseau de ce dernier que l'érudit et spirituel commentateur de la chronique de Ph. Mouskes attribue une partie des bas-reliefs de notre hôtel de ville (1). Quant à l'architecture, pour prouver que ce bel art y fut cultivé avec un rare succès, il suffira, croyons-nous, d'indiquer l'église de Saint-Gommaire à Lierre, celle de Saint-Pierre à Louvain et surtout notre hôtel de ville, ce palais de dentelles qui, suivant l'heureuse expression d'un écrivain estimable, semble plutôt fait pour être conservé dans une boîte de velours que pour rester exposé aux injures du temps. Ces trois monuments, comptés au nombre des édifices gothiques les plus beaux de la Belgique, ont été construits tous les trois par des architectes de Louvain (2). On le voit, la ville de Louvain était alors la métropole des arts, comme elle était la métropole des lettres de notre duché.

C'était dans cette ville riche en artistes, riche en savants que naquit le Réformateur de la Peinture belge, le Génie chanté par l'illustre chancelier d'Angleterre.

Jusqu'ici QUINTEN METSYS passait pour Anversois. Plusieurs lexicographes le font naître à Anvers en 1450. L'écrivain de cette erreur paraît être Fran. Fickaert : cet auteur, Anversois par excellence, cherche à établir, dans une biographie de notre peintre, que l'artiste ne peut être né qu'à Anvers, puisqu'il y passa sa vie et y finit ses jours (3). Un autre Anversois, le peintre Alex. Van Fornenberg, seconda les tentatives de Fickaert (4), Descamps l'enregistra en 1753 comme Anversois (5); la méprise fut dès lors admise comme une vérité, et des savants de premier ordre la répétèrent avec une confiance fort excusable à des hommes généralement trop paresseux pour parcourir nos fastes nationaux.

Nous avons tâché de relever l'erreur en question par un témoignage solide développé dans quelques articles (simples notes écrites à la volée), insérés dans le *Journal des Petites Affiches* de Louvain (6). On nous a tenu compte de notre bonne volonté, de nos efforts inspirés par le plus pur sentiment d'amour-propre local; et quelle que fût l'imperfection de nos notes, nous avons reçu des encouragements flatteurs (7). Comme elles ont paru dans un recueil qui n'est pas de nature à rester entre les mains de tout le monde, nous croyons faire plaisir à nos concitoyens en leur donnant une analyse accompagnée d'une notice biographique sur QUINTEN METSYS; d'autant plus que par la simple lecture de ces articles flamands, on se propose déjà d'élever une statue à la mémoire de l'éminent artiste.

Pour prouver que QUINTEN METSYS naquit à Louvain et non pas à Anvers, nous avons d'abord l'allégation de Louis Guicciardin, né à Florence en 1523, mort à Anvers en 1589. Ce savant, en traitant dans sa *Descrittione di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*, Anversa, G. Silvio 1567, in-fol., réimprimée en 1581 et 1588, des peintres remarquables de l'école flamande, nous dit : « J'ajousteray confusement à ceux-cy (quoy que ceux que j'obmets ayant esté segnalez et dignes de mémoire) premièrement Dirik de Louvain très-excellent ouvrier : QUINTEN NATIF DU MESME LIEU DE LOUVAIN grand maistre de faire de beaux images et figures : entre lesquelles on voit un tableau où est représenté Notre-Seigneur Jésus-Christ (son Christ au tombeau aujourd'hni au musée) en l'église Nostre-Dame en cette ville d'Anvers (8). » Plus bas, en parlant des peintres de son temps il dit : « Jean Quintin, fils de QUINTIN DE LOUVAIN allegué cy-dessus. »

On le voit, les termes dont se sert Guicciardin sont positifs. Mais méritent-ils notre croyance? Oui, et voici pourquoi : Guicciardin venait habiter Anvers où METSYS finit ses jours 26 ans après la mort de ce dernier, lorsque la tradition était encore toute nouvelle. Il était contemporain et, étant amateur passionné des beaux-arts, ami peut-être du fils de notre peintre JEAN METSYS, qui marcha dans la carrière que lui avait ouverte son père et maître, et du fils de ce dernier CORNEILLE METSYS, graveur, deux artistes qui avaient également leur résidence à Anvers. Nous le demandons, Guicciardin, écrivain consciencieux, Guicciardin enthousiaste à l'excès d'Anvers, sa patrie adoptive, eût-il osé soutenir pareille affirmation, non dans une seule, mais dans six éditions de son ouvrage « revues et augmentées de nouveau de plus que de la moitié par l'autheur mesme » et cela en présence de ces artistes? Évidemment la chose est incroyable.

Du reste, Guicciardin n'est pas le seul écrivain qui assigne Louvain comme lieu de naissance de QUINTEN METSYS : l'assertion de ce savant est partagée par Pierre Opmeer, né à Amsterdam en 1526, mort à Delft en 1595, et par conséquent contemporain de notre auteur. On lit dans son *Opus Chronographicum orbis universi* (édité par le chanoine Laurent Beyerlinck, d'Anvers, en 1611, in-fol.) au-dessous du portrait de METSYS, copié d'après la médaille frappée en son honneur en 1496 (9) les mots suivants : « QUINTINUS LOVANIEN. (sis) PICT. (or). *Excellebat in arte pictoria Quintus Lovaniensis* (10). » On doit supposer de ces mots, ainsi que de ceux de Guicciardin, que METSYS n'était connu alors que sous le nom QUINTEN DE LOUVAIN; surnom qui lui fut évidemment donné parce qu'il était né à Louvain (11). Van Mander est le premier auteur chez qui l'on trouve son nom de famille.

Ce qui doit certainement beaucoup contribuer à notre opinion, c'est l'existence au XVe siècle à Louvain d'un artiste portant le même nom que notre peintre; nom qui se trouve très-rare dans nos fastes. Les comptes de la ville de 1469 à 1530 font, ainsi que nous l'avons démontré, mention d'un certain Josse Metsys, serrurier et maître horloger de la ville. Ce Metsys occupait, avec sa femme P. Van Pulle, une maison située dans la rue du Château César (in de *Borchtstrate*), aujourd'hui rue de Malines. Notre serrurier se distingua non-seulement dans l'art de forger et de l'horlogerie, mais encore dans la sculpture. Il devait être le premier sculpteur de Louvain, car il paraît que le magistrat de la ville lui confia en 1524 l'exécution du modèle des trois célèbres tours, qui, selon Sanderus et Van Gestel, ornaient avant 1500 notre église de Saint-Pierre, et dont la non-existence a été établie par notre savant et estimable compatriote M. A.-G. B. Schayes (12). Ce modèle en pierre d'Ordain, vrai chef-d'œuvre de l'art gothique, est parvenu jusqu'à nous : on le voit aujourd'hui au musée de notre hôtel de ville. Il mérita à son auteur tant d'honneur que l'autorité communale le récompensa d'une pension hebdomadaire

(1) M. le baron de Reiffenberg, *Souvenirs d'un pèlerinage en l'honneur de Schiller, Brux.* 1839, p. 19, *Bull. de l'Acad. de Brux.*, I, 23. — P. Divæus, *Rerum Lovaniensium*, lib. 3, cap. XIV, p. 109.

(2) M. De Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne, avec des remarques par M. le baron de Reiffenberg*, tom. X, p. 254.

(3) F. Fickaert, *Metamorphosis of te wonderbare veranderingh ende leven van den vermaerden M.* QUINTEN METSYS, *constigh grofsmit ende daerne fameus schilder binnen Antwerpen.* Antw. 1648, in-4°.

(4) Alex. Van Fornenberg, *Den Antwerpschen Protheus, ofte cyclopschen Apelles, dat is : het leven ende konstrycke daden des uytnemenden ende hoogh-beroemden M.* QUINTEN MATSYS. Antw. 1658, in-4°.

(5) J. B. Descamps, *Vies des Peintres flamands, allemands et hollandais.* Paris 1753, t. I, p. 17; Marseille 1842, p. 10-11.

(6) Année 1846, n°s 4, 6, 7; 9, 10 et 20.

(7) Le *Demerbode*, journal hebdomadaire de Diest, a montré à leur égard une rare courtoisie. Voir les n°s 5 et 7 de 1846.

(8) Je me sers de la traduction de sa *Description des Pays-Bas*, par F. De Belle Forest, imprimée chez Plantyn, à Anvers en 1581, in-fol., p. 151 et 152. L'envoi d'un exemplaire de cette édition au conseil communal d'Anvers mérita à Guicciardin une chaîne d'or de la valeur de 200 florins. Voir M. J. F. Willems, *Belgisch Museum* 2e vol. p. 381

(9) Voir Frans Van Mieris, *Historie der Nederlandsche Vorsten uit de huizen van Beijeren, Bourgonje en Oostenryk.'s Haage*, 1732, in-fol., bl. 280.

(10) Ad ann. 1515. p. 448.

(11) Comme, par exemple, Rogier de *Bruxelles* pour Rogier Van der Weyde; Bernard de *Bruxelles*, pour Bernard Van Orley; Thierry de *Haarlem*, pour Thierry Stuerbout, etc., etc.

(12) *Messager des Sciences et des Arts de la Belgique, année* 1838, p. 154, 169.

et viagère de 12 sols; comme il résulte des comptes de la ville des années 1529-30. Cet artiste, dont le nom vient augmenter la liste déjà bien remplie de nos hommes distingués, mourut à Louvain dans le mois de mai 1530 (13).

Josse Metsys est-il le père de notre Quinten? est-il son frère? Nous ne pouvons faire à cet égard que des conjectures hasardées. S'il était son père, la cause pour laquelle notre artiste s'adonna dès sa jeunesse à l'état de serrurier, deviendrait intelligible : alors cet état se sera transmis chez lui de père en fils, comme une part de l'héritage paternel. Quoi qu'il en soit, il est établi par des arguments solides qu'un artiste du nom de Metsys existait à Louvain au xve siècle, et cela donne un grand poids à l'assertion de Guicciardin.

Ce que nous ne pouvons point passer sous silence, à l'appui de la donnée de Guicciardin, c'est l'assertion de Van Fornenberg. Cet Anversois pur sang nous dit que de son temps (1658) les ouvrages en fer, forgés par notre peintre, avant que l'amour lui eût fait abandonner l'enclume de Vulcain pour la palette d'Apelle, furent assez répandus, *non-seulement à Louvain*, mais encore dans plusieurs églises, couvents et abbayes aux environs de cette ville. Il parle d'une balustrade et d'un portail qui se voyaient devant la chapelle de Sainte-Anne dans l'église de Saint-Pierre; chapelle dont le tableau d'autel a été peint par Metsys. Ces objets, dont Van Fornenberg vante tant la beauté, ont peut-être disparu pendant la révolution française avec une autre balustrade en fer également attribuée à Metsys, qu'on voyait au-dessus du chapitre dans la même église. M. Périès fait mention d'une balustrade remarquable par son exécution que notre artiste forgea pour un collége de Louvain (14). En outre, nous connaissons les magnifiques ornements gothiques des fonts baptismaux, d'une délicatesse inexprimable, et le superbe lustre en fer ouvré, ce bijou de l'art du xve siècle, dans l'église de Saint-Pierre, que la tradition attribue à Metsys. Devant le beau jubé de l'église d'Aerschot, à trois lieues de Louvain, cette petite ville qui donna le jour à l'illustre peintre Pierre-Joseph Verhaghen, pend un lustre de fer battu d'un travail exquis qu'on prétend être un ouvrage de notre forgeron-peintre. Le nom de Metsys est très-connu à Aerschot. Une tradition assez accréditée veut que la seconde femme de Metsys fût de cette ville, et qu'elle est enterrée dans l'église de Notre-Dame au-dessous du lustre forgé par son époux. Cette tradition est fondée sur une pierre tumulaire, sur laquelle on lit en caractères gothiques :

† Hier leet begrave juffrauwe Anna Van Lantrop, huysvrauwe van Mr Matthys Quinnet, sy sterft den 19 Junio A^o 1564.

Cette particularité, inconnue aux biographes de Metsys, paraît au reste dénuée de vraisemblance.

Quoi qu'il en soit, la donnée de Van Fornenberg porte à croire que Metsys fit dans sa jeunesse un long séjour dans sa ville natale.

On voit par cette rapide analyse de nos notices susmentionnées que l'allégation de Guicciardin mérite toute notre croyance, qu'Anvers doit restituer à Louvain l'honneur d'avoir donné le jour à Quinten Metsys, honneur dont elle a joui depuis deux siècles. Mais que disons-nous? Anvers semble l'avoir fait! M. Frédéric Verachter, le savant et infatigable archiviste d'Anvers, sa ville natale, qui est, nous semble-t-il, à même d'écrire sur le sujet qui nous occupe, étant juge compétent en cette matière, nous a déclaré d'une manière bien positive, il y a six ans déjà, que Metsys est né à Louvain. Voici ses propres paroles : « Le célèbre artiste-peintre maître Quinten Metsys *né à Louvain* vers 1470 (15), mort en 1529 à Anvers, demeurant alors dans la rue des Tanneurs, à la maison nommée *Le Singe*, s. 3, n° 1037 (16). »

Traçons maintenant une courte notice biographique sur notre artiste.

Quinten Metsys appartient à cette classe d'artistes dont les écrivains du xve siècle semblent ignorer l'existence, et pour lesquels l'histoire de l'art a de si belles pages. La tradition, cette voix plus poétique que fidèle, nous a seule conservé quelques versions sur la vie du réformateur de la peinture belge.

Metsys fut d'abord maréchal, ou plutôt serrurier, c'est là un point généralement admis par ses biographes. On lui attribue, outre les ouvrages en fer que nous avons indiqués plus haut, les gracieux ornements gothiques du puits qui se trouve presque en face de l'église de Notre-Dame à Anvers. Au-dessus de ces ornements ouvrés en forme de *trône*, est placé le héros romain *Salvius Barbon*, qui jette la main du géant *Druon Antigone* dans l'Escaut. La tradition veut que le marteau seul ait procréé ce chef-d'œuvre de dessin et de délicatesse (17). Du reste, on dit que la belle tombe en fer d'Édouard IV, roi d'Angleterre, qui se voit dans la superbe chapelle du château de Windsor, a été forgée aussi par Metsys.

Remarquons ici en passant, avec le savant Félix Bogaerts, que, en méditant les ouvrages dus au marteau de notre artiste, il est impossible d'admettre que pour lui le métier de Cyclope se soit borné aux rudes travaux qui le constituent d'ordinaire : on demeure convaincu que bien longtemps avant l'événement qui lui fit quitter la forge, l'art du dessin dut lui être très-familier (18).

Charles Van Mander, son premier biographe (19), dit qu'il exerça la profession de maréchal jusqu'à l'âge de vingt ans. Alors il quitta le métier où il s'était rendu célèbre, pour s'adonner à la peinture. Il est à regretter que les motifs de cette résolution ne soient pas clairement connus : on le sait, plusieurs versions existent à ce sujet; nous allons les rapporter. A l'âge mentionné Metsys fut, selon Van Mander, atteint d'une maladie grave, qui le mit dans l'impossibilité de gagner sa subsistance et celle de sa vieille et pauvre mère, qu'il avait jusqu'alors soutenue par le produit de son travail. Il se remettait lentement, mais sa faiblesse ne lui permettait plus de se livrer aux grands travaux de son métier. L'industrieux maréchal se plaignait amèrement à quelques amis qui venaient de temps en temps le visiter. Un de ces amis lui conseilla d'enluminer des gravures sur bois qui étaient distribuées à profusion aux enfants par la confrérie des *Lépreux* qui avait coutume de porter processionnellement, le mardi gras, par la ville, un cierge de bois découpé et couvert d'ornements. Metsys suivit le conseil de son ami, et cette occupation, qu'il avait adoptée comme un pis-aller, lui fit prendre un goût prononcé pour la peinture, dans laquelle il ne tarda pas à se rendre habile.

Van Mander raconte ensuite une autre version à laquelle on attribuait, de son temps également, son appel à de nouvelles destinées. Metsys conçut un vif amour pour une jeune et jolie personne, fille d'un peintre éminent. Il osa offrir sa main ; mais malheureusement le bon jeune homme eut un peintre pour rival. La fille, dont on n'a pas conservé le nom, lui aurait accordé la préférence sur son rival de cœur s'il eût été peintre comme le dernier; car sa profession répugnait à son amante autant que celle de l'artiste lui plaisait. Metsys, voyant que son métier était un obstacle à son bonheur, quitta l'enclume pour saisir le pinceau, et, animé par l'amour, il se renferma chez lui, se mit à l'étude avec zèle et bientôt son succès en peinture lui mérita la main de sa bien-aimée. Cette tradition, développée par Van Mander, avait été relevée avant lui par le poëte-peintre, Dominique Lampsonius de Bruges, mort à Liége en 1599, dans les beaux vers mis au bas

(13) Voir sur *Josse Metsys* notre article dans les Mélanges du *Journal des Petites Affiches* de Louvain, n° 12.

(14) *Biographie universelle*. T. XVIII, p. 440.

(15) Descamps, avec son aplomb français, l'a fait naître en 1450. C'est une pure hypothèse que rien ne justifie.

(16) *Albrecht Durer in de Nederlanden uitgegeven door Frederic Verachter, stadsarchivarius. Antwerpen*, drukkery van de weduwe P. L. De Lacroix, Schoenmarkt, n° 702, 1840, in-8°, bl. 38.

(17) Voyez l'ouvrage cité, p. 38.

(18) M. Félix Bogaerts, Quinten Metsys, dans *Les Belges illustres*, p. 246.

(19) Né à Meulenbeke en Flandre, en mai 1548. Il rédigea à Haarlem entre 1583-1603 son ouvrage intitulé *Het Schilderboeck met het Leven der vermaerde Schilders*; imprimé en 1604, 2 vol. in-4.

du portrait de Quinten Metsys, gravé par Théodore Galle (20). Elle mérite, nous semble-t-il, quelque foi, vu que l'auteur des vers fut contemporain du fils de Metsys et qu'ils ont été imprimés à Anvers en 1572. Van Mander dit cependant qu'on ajoutait plus de foi à la première de ces versions, quoique, comme il le remarque finement, toutes deux eussent pu avoir existé à la fois : qu'ayant appris la peinture d'après le conseil de son ami il devint amoureux de la fille d'un peintre, et qu'étant jeune encore dans l'art il se mit à l'étude avec ardeur, afin de mériter un jour la main de sa bien-aimée. Cette dernière version a fourni à M. Maurice Séguer le sujet d'une comédie jouée avec succès en 1799 au théâtre du vaudeville à Paris, sous le titre du *Maréchal-ferrant de la ville d'Anvers* (21).

Une troisième tradition à l'égard de notre peintre a été relevée par Descamps. Cet auteur, en parlant dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, entrepris en 1769, de l'admirable tableau de Frans Floris, représentant la Chute des anges rebelles, qui se trouve actuellement au *musée* d'Anvers (22), nous dit : « On y voit une mouche sur la cuisse d'un ange, qui a donné lieu au roman merveilleux de Quinten Metsis; il se trouve souvent imprimé et bien accrédité par le peuple, mais je me garderai bien de le rappeler ici. » En effet il avait été imprimé déjà par Van Fornenberg. En peu de mots le voici : Metsys, aiguillonné par l'amour, se mit à l'ouvrage; ses progrès furent aussi prodigieux que rapides; en peu de temps il fut peintre. Lorsqu'il eut acquis la conviction de son talent, il se rendit chez son amante au moment où le père de la fille venait de sortir. Metsys profita de l'absence du peintre pour pénétrer dans son atelier, afin d'y peindre une mouche sur la cuisse d'un ange qui venait d'être achevée. A son retour l'artiste voulut, comme de juste, chasser l'insecte; mais en vain. Surpris de cette ténacité il s'approcha de plus près de son œuvre et reconnut alors que la mouche avait été peinte. Dès ce moment rien ne s'opposa plus au mariage : peu de jours après les amants étaient unis.

On vient de voir, d'après le récit de Descamps, que la tradition veut que cette fiancée ait été la fille de Frans Floris. Nous ne sachons pas que ce Raphaël flamand ait jamais eu une fille : du reste il suffit de dire que Floris, mort en 1570 à l'âge de 55 ans, n'était encore lui-même qu'un tout jeune homme à la mort de Metsys arrivée en 1529, pour démentir cette assertion. Elle pouvait être aussi bien la fille d'un peintre de sa ville natale que d'Anvers, puisque Louvain était, comme il a été dit plus haut, dans ce temps-là riche en peintres.

Quoi qu'il en soit, Metsys alla s'établir, vers la fin du xve siècle, sans doute à Anvers, ville qui venait d'hériter une partie du commerce de Bruges. Il y demeura d'abord dans la rue des Tanneurs (in de *Huidevetters-straet*), dans la maison nommée le Singe (in de *Simme*). C'était dans cette demeure que le célèbre Albert Durer alla visiter le Réformateur de la Peinture belge en 1520. L'illustre artiste de Nuremberg y fit la connaissance du chancelier d'Angleterre Thomas Morus, d'Érasme et de Pierre Gillis, secrétaire de la ville d'Anvers, trois savants du premier ordre qui furent liés d'une étroite amitié avec Metsys.

De la rue des Tanneurs il transféra son domicile dans la rue du Jardin des Arbalétriers (in de *Schutters-hof-straet*). Sa demeure porta, suivant Van Fornenberg, encore en 1658 un *Saint Quintin* pour enseigne, forgée en fer et dorée, qui, selon la tradition, avait été confectionnée par Metsys. Dans cette maison l'artiste avait peint un appartement à la détrempe et en grisaille. Ce furent de beaux ornements à compartiments, entrelacés de festons de fleurs, soutenus par quelques petits chérubins. A l'entrée de l'appartement il avait figuré les deux colonnes impérissables avec le *non plus oultre* de Charles-Quint, et du côté opposé, près de la cheminée, se trouvaient en couleurs quatre figures jouant de la flûte. L'artiste avait peint cela en 1528, l'année avant sa mort. En 1658, lorsque Van Fornenberg écrivait sa biographie, ces ornements existaient encore. Van Mander raconte que Metsys fut aussi grand musicien. C'est peut-être la raison pour laquelle il a représenté ces musiciens et qu'il les a placés sur une espèce d'estrade (23). Au reste Van Fornenberg rapporte qu'il avait ouï dire dans sa jeunesse que Quinten Metsys avait été grand amateur de la *Rhétorique* (poésie flamande). Il a été honoré comme tel à la chambre de Rhétorique *la Rose* de Louvain, le 2 août 1846 (24).

En 1529 une espèce de peste, appelée *de sweetende siekte*, fit des ravages à Anvers. — Metsys chercha un asile contre ce terrible fléau chez les Chartreux du *Kiele*, hors des murs de la ville; mais ce fut en vain : atteint de la maladie, il y succomba. Les restes mortel de l'illustre artiste furent enterrés au pied de l'incomparable tour de l'église de Notre-Dame. — En 1629 un amateur zélé des beaux-arts, Corneille Van der Gheest, y fit élever à la mémoire de Metsys un sarcophage en pierre, orné de son portrait sculpté en marbre blanc en forme de médaillon, entouré des attributs de la peinture et du ferronnage, avec les inscriptions suivantes :

A la droite :

Quintino Metsys *incomparabilis artis pictori, admiratrix grataque posteritas, anno post obitum sæculari* 1629 *posuit.*

A la gauche, le fameux alexandrin :

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

Le portrait de l'artiste fut fait d'après la médaille frappée en son honneur et qui était alors en la possession de *Van der Gheest*.

Quinten Metsys laissa un seul fils nommé *Jean*, qui suivit la carrière des arts. Il fut élève de son illustre père, mais il lui resta inférieur en talent. Jean Metsys avait peint le tableau du maître-autel de la chapelle des Tonneliers, dans la cathédrale de Notre-Dame à Anvers, d'après l'étude de son père. Un autre de ses tableaux fut du temps de Van Mander à Amsterdam, dans la *Warmoes-straet*, dans la maison nommée *'t Lavoir :* il représentait *un banquier occupé à compter des monnaies*. Le musée d'Anvers possède deux de ses productions; le musée de Vienne en possède un égal nombre. Sur un de ces derniers tableaux on lit : Joannes Masiis faciebat 1564.

Cet artiste laissa aussi un fils nommé *Corneille Metsys*, graveur, sur lequel on ne trouve point de détails, sinon qu'il a marqué quelques pièces de son nom et qu'il travailla entre les années 1530 et 1560. On a de lui, selon Jacques De Jongh, *Les faits de Samson*, douze pièces, datées 1549, 1550 et 1562, et quelques *Scènes du Nouveau-Testament*, datées 1550 (25). Il se servit d'un monogramme composé des lettres C. M E., ou des mots abrégés COR, MET. Selon le catalogue du musée de Berlin, par le savant docteur Waagen, cette marque accompagnée de l'année 1543 se trouve sur un tableau de ce musée représentant un paysage avec figures.

Nous ajouterons maintenant à cette Notice une courte liste des ouvrages que Quinten Metsys a légués à la postérité.

N° 1. *L'Enterrement de N.-S. Jésus-Christ.* Triptyque au musée d'Anvers, cat. n° 1.

Les disciples de Jésus, après avoir descendu son corps de la croix, lui rendent, à quelque distance du lieu de son supplice, les derniers devoirs. La sainte Vierge est prosternée devant les restes inanimés de son divin fils; elle est soutenue par saint Jean. Deux vénérables vieillards soulèvent l'un le chef, l'autre la partie supérieure du corps du Sauveur, pendant que les saintes femmes embaument les plaies. On remarque à la droite, sur le second plan, le sépulcre qu'on prépare pour recevoir le corps, le Calvaire sur un plan plus élevé, et à gauche la ville de Jérusalem.

(20) *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies... una cum doctiss. Dom.* Lampsonii *hujus artis peritissimi elogiis*. Antv. 1572, pet. in-fol.

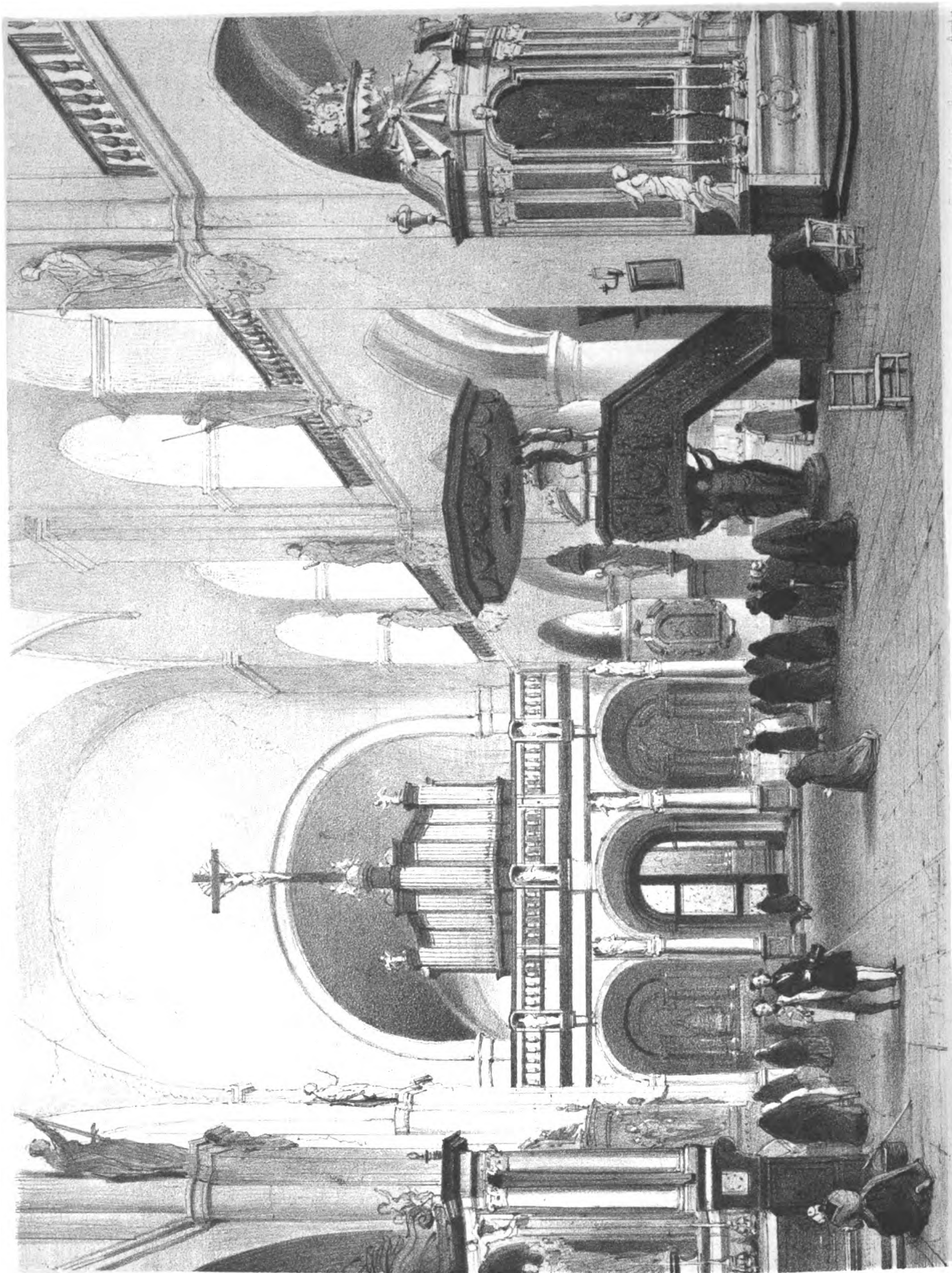
(21) L'Anglais Pichler vient de faire imprimer dans la *Bums fireside library*, un roman intitulé Quinten Metsys. Le journal *The London illustrad news* du 29 novembre 1845, en parle avec éloge.

(22) *Notice des Tableaux exposés au musée d'Anvers*, n° 21.

(23) *Messager des Sciences*, etc. Année 1838, t. VI, p. 6,

(24) *Journal des Petites Affiches*, année 1846, n° 35. Le *Demerbode*, de Diest, n° 32.

(25) Van Mander, *Het Leven der doorluchtige Nederl, en eenige hoogduitsche Schilders vollediger gemaakt door Jacobus De Jongh*, Amst. 1764, 1er vol. p. 95.



2. *La tête de saint Jean-Baptiste offerte sur la table d'Hérode par Hérodiade.* Volet de droite.

3. *Le martyre de Saint Jean-l'Evangéliste, dans l'huile bouillante.* Volet de gauche. A l'extérieur, ces deux volets représentent *saint Jean Baptiste* et *saint Jean l'Évangéliste,* en grisaille.

Ce fut en 1508 que le métier des Menuisiers de la ville d'Anvers fit faire ce triptyque à Metsys pour la somme de trois cents florins. Un acte, sous la date du 26 août 1511, qui se trouve parmi les archives de la ville d'Anvers, fait supposer que cette somme modique ne lui fut payée qu'en partie, et que ce corps s'acquitta du reste par la constitution d'un rente perpétuelle, au profit de l'enfant du peintre. Philippe II, que Van Mander dit avoir été un très-grand amateur des arts, offrit des sommes considérables pour ce triptyque, sans contredit l'œuvre capitale de Metsys, dont il voulut enrichir l'Espagne; mais ce fut en vain. Cependant en 1577, lors de la dernière révolte à Anvers, les Menuisiers vendirent leur tableau à Élisabeth, reine d'Angleterre, pour 8,000 *nobles à la rose* ou 64,000 florins; mais grâce au peintre Martin Devos, il ne fut pas livré. Cet artiste mit tout en œuvre pour que sa patrie ne fût point privée de ce chef-d'œuvre, et ses nobles efforts obtinrent un plein succès. Le triptyque de Metsys, si heureusement sauvé des mains sacriléges des iconoclastes, fut acheté par le magistrat de la ville d'Anvers pour la somme de 1,500 florins, et placé dans la chapelle qu'il eut dans la cathédrale nommée de *Besnydenis-choor.* En 1814 il fut réintégré au musée.

4. *La sainte Famille.* Triptyque dans la chapelle de Sainte-Anne, en l'église de Saint-Pierre à Louvain.

5. Volet de droite :

La Mort de la sainte Vierge.

6. Volet de gauche :

L'Ange du Seigneur annonçant à Zacharie la grossesse de sainte Élisabeth.

Ce triptyque est un des plus beaux ouvrages de notre peintre : dessin, coloris, finesse, expression, tout y est au même point de perfection. On y admire des têtes qui, selon l'expression de Descamps, sont dignes de Raphaël (26). L'enfant assis à côté de Zacharie, regardant des images dans un manuscrit historié, est ravissant. La couleur du tableau est aussi fraîche, aussi belle, aussi éclatante que s'il venait de sortir de l'atelier du maître.

A l'extérieur, les deux volets représentent deux scènes historiques admirablement peintes, dont il nous est impossible de deviner la signification. Sur le revers du volet de gauche on lit : QUINTE METSYS SCREEF DEE. A° 1509.

Notre triptyque fut enlevé, au nom de la république française, par le représentant Laurent, chargé de dépouiller nos temples, nos abbayes, nos couvents, le 18 juillet 1794, et transporté à Paris. Il y resta exposé au musée du Louvre jusqu'en 1815, lorsqu'il fut rendu à l'église de Saint-Pierre, dont il fait aujourd'hui le plus bel ornement.

7. *Une Madone avec l'enfant Jésus à la gauche, un* Ecce Homo *à la droite, et le peuple au bas du tableau.* Se trouvait autrefois dans l'église de Saint-Jean à Bruxelles.

8. *Un Christ mort, entouré de saints personnages.* Au commencement du xviie siècle on le vit dans le cabinet d'Albert et d'Isabelle.

9. *L'Enterrement du Christ.* Dans l'église de Notre-Dame des Fièvres à Louvain.

10. *Une Madone.* Se trouva en 1648 chez Pierre Stevens, marguillier de la cathédrale d'Anvers. Ce tableau fit en 1615 l'admiration d'Albert et d'Isabelle.

11. *Un Joaillier avec sa femme.* Aussi dans le cabinet de Stevens. Selon la description détaillée, que Van Fornenberg fait de ce tableau, c'est le même qui se trouve actuellement au musée du Louvre à Paris.

12. *Des Joueurs de cartes,* Cabinet de Stevens.

13. *Un Escompteur et sa femme, annotant les pièces d'or étalées devant eux.* Ce tableau, connu sous le nom des *Avares,* se voit au château de Windsor. Le musée de l'hôtel de ville de Louvain possède une bonne copie des *Avares,* faite à s'y méprendre.

14. *Un Vieillard amoureux d'une jeune fille, à laquelle il offre une bourse remplie d'or.* En 1648 on le vit chez le peintre Van Fornenberg à Anvers.

15. *Portrait d'Érasme.*

16. *Portrait de Thomas Morus.*

17. *Portrait de Pierre Gillis.*

Ces trois portraits, vrais chefs-d'œuvre en ce genre, ornèrent le cabinet de tableaux des rois d'Angleterre.

18. *Portrait de Knipperdoling, le prophète de la secte des Anabaptistes.* Ce beau portrait se trouva, selon De Jongh, en 1764 dans la collection de Jérôme De Bosch, inspecteur du collége médical à Amsterdam. On le voit aujourd'hui au musée de Francfort (27).

19. *Portrait d'homme.*

20. *La Parabole de l'Économe infidèle, dont le maître se fait rendre compte de son administration.*

21. *Portrait d'un Ecclésiastique de distinction.*

22. *Portrait d'un Abbé.*

23. *Saint Jérôme en habits de cardinal.*

24. *Saint Jérôme en méditation.*

Les six derniers tableaux se trouvent dans la galerie impériale de Vienne (28).

25. *Portrait de Metsys,* peint par lui-même. Il se trouve dans le cabinet de M. Sledmann à Besselich, près de Coblentz. Il est signé : *Quintin de Mees,* etc.

N'oublions pas de dire ici que Metsys avait un goût éminent pour le portrait. Ce talent lui mérita une épître en vers latins de Thomas Morus (29). Au milieu du xvii[e] siècle le mérite de notre peintre avait donné naissance à une locution proverbiale fort honorable pour lui. Quand on voulait effrayer quelqu'un d'une entreprise difficile, on lui disait : *Hola! Metsys!* Ce qui signifiait que le peintre eût seul été en état de la mener à bonne fin.

Nous regrettons que le cadre de cette Notice ne nous permette pas de donner ici quelques observations sur le *faire* de l'homme qui a poussé la peinture belge dans la voie du naturalisme!

Louvain, 21 août 1846.

Edward Van Even.

EXPOSITION

DES XIV TABLEAUX DE M. VAN EYCKEN.

Trouver, par le temps qui court, un artiste assez amoureux de la gloire, de sa réputation, pour caresser pendant quatre années consécutives et avec la même persévérance, une œuvre composée de quatorze grands tableaux d'histoire, c'est là une chose excessivement rare, et un fait que l'on peut citer comme exceptionnel. Le grand but de l'art aujourd'hui, c'est de faire vite. Si c'est bien, tant mieux: si c'est mal, tant pis! Le grand but des artistes, est de gagner beaucoup d'argent en se donnant le moins de peine possible.

(26) Descamps, *Voyage pittoresque.* Cet auteur attribue le tableau représentant *la Cène* et le triptyque représentant le *Martyre de St. Erasme,* que l'on voit dans l'église de St.-Pierre à Louvain, au pinceau de Metsys. Ceci doit nous convaincre que Descamps, quoique peintre lui-même, eut des notions peu exactes sur le *faire* des peintres dont il raconta l'histoire. Au reste, nous croyons que les deux tableaux mentionnés sont de *Thierrg Stuerbout* et non de *Jean Hemeling,* à qui on les a attribués.

(27) M. Charles Onghena, de Gand, l'a reproduit au trait dans le *Messager des Arts,* année 1838.

(28) Voir C. De Mechel, *Catalogue de la galerie impériale et royale de Vienne,* Basle 1784, pag. 151-56.

(29) Thomæ Mori *Epist. ad Pet Ægidium.*

Aussi trouve-t-on de nos jours une infinité de niais qui ne mesurent le talent d'un homme qu'à la hauteur des piles d'écus qu'il peut entasser annuellement dans son coffre-fort. Oh! celui-là est un aigle! A ceux-là le génie sort par tous les pores de la peau. Écoutez leurs panégyristes; les uns leur adressent des sonnets pour faire savoir à la postérité que les grands hommes qu'il chantents sont nés avec la palette de Rubens dans leur poche et avec la poésie de Gœthe ou de Shakspeare dans leur tête; les autres leur font des brochures in-8° pour arriver à leur dire—s'ils sont sculpteurs, —que leurs Vénus sont infiniment supérieures à la *Vénus de Médicis;* « qu'ils font *plus vrai, raisonnent mieux et dessinent plus correctement que l'antique.* » Les gens que l'on assassine avec ces imbécillités là en arrivent à faire des bas-reliefs — s'ils sont sculpteurs — semblables à ceux de la place des Martyrs!

Mais revenons à M. Van Eycken. Nous disions donc qu'un homme a eu le courage de faire le mort pendant quatre ans, c'est-à-dire, de se priver du bénéfice des expositions publiques, pour élaborer en silence quatorze grandes compositions historiques. Il est résulté de là que M. Van Eycken a fait une œuvre d'une unité et d'une homogénéité parfaites, dont le mérite est incontestablement supérieur à celui d'une œuvre qui eût été le produit de plusieurs. Il est bien entendu que nous ne parlons là qu'au point de vue de l'unité d'ensemble et d'idées. Car si l'on nous donnait quatorze tableaux signés Raphaël, Titien, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Le Guerchin, Véronèse, Tintoret, Velasquez, Murillo, Zurbaran, Rubens, Van Dyck, Le Sueur ou le Poussin, évidemment nous ne pourrions établir de comparaison, et nous prendrions ceux-ci les yeux fermés. Mais, c'est au point de vue d'unité que nous nous sommes avant tout placés pour juger l'œuvre de M. Van Eycken. Sous ce rapport elle est éminemment remarquable. Les *stations* de l'église de la Chapelle attireront infailliblement la visite des curieux et des étrangers car ils trouveront là un bon spécimen de ce que peut un artiste de talent.

Sous le rapport de la composition, nous citerons plus particulièrement l'Évanouissement de la Vierge, le Christ au tombeau, le Calvaire et la Descente de Croix comme étant des tableaux parfaitement entendus. M. Van Eycken y a porté la science du peintre à un très-haut degré. Généralement aussi la couleur est bonne; et bien que l'expression soit souvent heureuse, nous devons dire, pour rendre complète et sincère notre pensée, que c'est là le côté faible du peintre. La tête du Christ n'a pas toujours cette élévation, cette noblesse et cette majesté qui doivent illuminer la figure d'un Dieu; en un mot, nous trouvons que M. Van Eycken est resté trop souvent en face de l'homme et ne s'est pas mis assez en présence de la Divinité!

A tout éloge il faut une critique, de même qu'à toute rose on rencontre une épine. Là se bornera la nôtre. Nous avons constaté assez de bien pour nous permettre de dire un peu de mal, ce qui ne nous empêche nullement de répéter que l'œuvre de M. Van Eycken lui fera honneur et que la fabrique de *la Chapelle* doit se trouver parfaitement heureuse d'avoir en sa possession quatorze stations de cette importance. Il y avait là une grande et rude tâche qui a été consciencieusement et brillamment remplie par M. Van Eycken.

EXPOSITION DES BEAUX-ARTS

DE

COLOGNE ET DE DUSSELDORF (1846).

Cologne, 15 *septembre*.

Monsieur,

En vous entretenant des expositions de Cologne et de Dusseldorf, j'aurai bientôt rempli ma tâche. Ces deux expositions ne fournissant ensemble qu'une vingtaine de *tableaux* sur trois à quatre mille pieds carrés de toile peinte; mais celle de Cologne est flamande aux trois cinquièmes, la Belgique y comptant 73, la Hollande 51 tableaux. Je dois donc m'en occuper un peu plus spécialement. Quant à Dusseldorf, je n'y ai vu personne de connaissance.

Ecrire des comptes rendus d'expositions artistiques, est pourtant pure folie, car ils ne profitent ni à l'artiste, ni au connaisseur, ni au public. L'artiste, *vates irritabilis* par excellence, traite fort mal l'homme de lettres qui s'avise de le juger; le connaisseur se suffit, et le public a sa manière de voir à lui, en dehors de toute autre influence que celle de l'éducation individuelle. Au salon de Cologne, j'entendais un matelot priser dans un tableau, sujet prolétaire aussi touchant que sublime, la vérité de la camisole d'un homme du peuple.

Je pourrais continuer sur ce ton toute ma lettre et vous donner ensuite mille bonnes raisons pour n'avoir rien dit sur le sujet qui m'occupe, n'était que je veux consacrer quelques lignes à comparer les tendances des diverses écoles. Rien ne rend plus mal un tableau qu'une description. Le compte rendu détaillé d'une exposition à quatre-vingts lieues de distance est un non-sens évident; mais pour l'esprit des écoles, on peut s'en occuper, n'importe la distance. Je vais donc, malgré la prière affichée à la porte des salons de Cologne et de Dusseldorf, de ne point toucher aux objets d'art qu'ils renferment, manier ces derniers avec plus ou moins d'égards, plus ou moins de familiarité. Au rebours de ce qui se pratique communément, je vais commencer par en bas. En faisant le contraire, j'aurais trop à descendre, tandis qu'à présent je n'aurai pas trop à monter, et puis agir à contre-sens de l'usage, c'est faire du neuf, c'est être de son siècle.

Je débute par l'imitation simple, la nature morte et le portrait. La première a été traitée par Van Huysum, le second par Van Dyck. Mais il y a divers degrés d'imitation des Chinois aux Titien, aux Van Dyck, aux Velasquez.

A Dusseldorf, nous avons vu une boîte entr'ouverte laissant échapper une nuée de hannetons; l'exposition de Cologne, plus heureuse, possède des jattes remplies de fraises qui ne coûtent que deux louis.

Un peintre de nature morte cependant a eu une idée aussi heureuse que neuve. Un balcon à jour donne sur une vaste nappe d'eau reflétant les rayons d'une lune invisible. Sur ce balcon, un vase plein de fleurs au-dessus duquel plane un papillon, envoie ses parfums vers le ciel. Ce bouquet, s'évaporant au clair de lune, inspire une suave mélancolie. Le tableau (n° 1854) porte un nom espagnol : G. H. de Castro. Il n'y a que les Espagnols pour songer à ces sujets-là.

Passons au portrait : le pot-au-feu de la médiocrité, la ressource du rapin, le triomphe du grand peintre. Il y a peu de portraits à l'exposition de Cologne. Une douzaine tout au plus. J'en ai remarqué deux d'un peintre belge, J. Verreyt, qui habite Cologne et qui paraît avoir assez de vogue. Il imite bien, il a de la couleur et saisit la ressemblance. A côté de cela il y a du pitoyable, puis des productions de tels peintres qui se croient des aigles parce qu'il n'y a personne à Cologne. L'école de Dusseldorf a envoyé un portrait charmant d'un *élève* de son académie. Je n'ai

rien vu de Winterhalter ni de Gallait qui soit au-dessus de cette belle œuvre.

En allant à Dusseldorf, je me doutais peu de ce qui m'y attendait. Le salon s'y tient dans le local de l'ancienne et célèbre galerie. Je parcours deux ou trois compartiments de toiles peintes; arrivé au fond de la salle, je m'imagine qu'on a laissé à nu un pan de mur de l'ancien Musée; ému de la merveille qui s'offre à mes yeux, je me demande compte de la fraîcheur de cet ancien chef-d'œuvre. Je ne sors de mon extase que par une voix amie qui me demande mon avis sur le portrait de la comtesse de M.... C'était bien un tableau moderne dû au pinceau du professeur Sohn, de Dusseldorf. Si Van Dyck pouvait sortir de la tombe, il chercherait à se rappeler devant ce chef-d'œuvre à quelle époque, en quel lieu, il aurait pu le créer. J'ai fait engager Sohn à envoyer son tableau à votre exposition. Vous m'en direz des nouvelles. L'Académie de Dusseldorf possède encore dans Hildebrandt un peintre de portrait d'un rare mérite. Cet habile artiste n'est pas moins élevé dans le genre et dans l'histoire. Je suis fâché de ne pouvoir point vous entretenir de son *Othello*. Je compte le faire dans les détails spéciaux sur l'école de Dusseldorf que j'aurai l'honneur de vous communiquer prochainement.

L'exposition de Dusseldorf a cet avantage qu'elle ne possède que des portraits dus à des peintres d'histoire, tandis que celle de Cologne ne renferme guère que des portraits de fabrique. Le paysage est mieux représenté à l'un et à l'autre salon. Les Allemands, supérieurs dans le choix des sites, dans la composition, dans la disposition des lignes, le cèdent aux Belges et aux Hollandais pour la couleur et l'harmonie. Il y a cependant de belles exceptions à cette règle générale. A Dusseldorf j'ai remarqué un paysage (automne, forêt marécageuse), de J.-G. Lange, de l'école de Dusseldorf, que vos peintres trouveraient irréprochable du chef des qualités dont votre école est fière à juste titre. Je pourrais donc citer maintenant, après avoir nommé Achenbach, Schirmer, Scheuren, Hose, etc., des noms qui ne vous rappelleraient rien, accompagnés de réflexions oiseuses, puisque vous ne pourriez pas en connaître la justesse. Je termine donc le chapitre du paysage en vous citant celui d'un peintre de l'école d'Anvers, M. Ruyter, qui fait l'admiration des connaisseurs.

Nihil sub sole novum, a dit Salomon, et cette vérité a fait venir à une foule de peintres l'idée de chercher fortune au clair de la lune, et plusieurs y ont, ma foi, réussi, entre autres Van Schendel, digne émule de l'inimitable Van der Neer.

Je ne puis quitter le paysage sans parler d'un peintre du beau sexe, de Mlle Knip, que les hautes infortunes de la mythologie antique n'ont pu détourner d'une prédilection artistique pour la race bovine, qu'elle traite merveilleusement bien. J'arrive enfin où je voulais en venir, au genre.

Le véritable genre de l'école néerlandaise, c'étaient les sujets sans prétention, charmants de naïveté, des Metzu, des Terburg, des Gérard Dow, des Miéris, les facéties parfois libres de Jean Steen, les paysans de Teniers. L'école néerlandaise était restée, avec plus ou moins de talent, fidèle à ces traditions, et sous l'Empire, lorsque les autres écoles s'étaient éteintes, lorsque les arts languissaient dans une phase tristement officielle, la Belgique pouvait citer deux peintres aussi classiques que ses anciens maîtres, Noël et Ommeganck.

La révolution de 1830 a jeté la Belgique, pour les arts comme pour tant d'autres choses, dans des voies nouvelles. Son école a subi incontestablement l'influence de la France, et je doute que ce soit en bien. Des milieux divers produisent aussi des créations diverses, et le milieu français diffère essentiellement du milieu belge. Je ne fais point entrer ici en ligne de compte vos peintres cosmopolites; ils sont de tous les pays; et je sais fort bien que l'avenir confondra les talent comme les peuples.

Les plus grands peintres de l'école française ne feront point passer de mode les *magots* de Teniers, ni les *cuisinières* de Metzu, tandis que les imitations belges de l'école française moderne ne survivront pas même à leurs auteurs. Comme il n'y a que les vérités qui fâchent, je suis sûr d'avance d'indisposer chez vous mainte susceptibilité. Et cependant je ne sache pas qu'on ait jamais reproché à un médecin d'avoir dit à un malade la vérité sur son état.

Souvent, sans l'explication du catalogue, les sujets des tableaux de vos jeunes peintres sont incompréhensibles, et souvent encore la lecture des explications du livret ne dissipe pas les incertitudes du spectateur. Tel artiste entreprend de résoudre, dans un petit cadre, le problème d'une composition très-compliquée; tel autre, au contraire, affiche la prétention ridicule de traiter dans de vastes proportions un sujet vulgaire et sans intérêt. Plus d'instruction générale chez vos peintres et plus d'habitude de la méditation les empêcherait de tomber dans ces deux extrêmes, également ridicules.

M. Jacquand, de Paris, a exposé un *Charles-Qnint au couvent de Saint-Just.*

Le prieur du couvent de Saint-Just dit un jour à l'Empereur qui s'occupait d'ouvrages mécaniques : « Pardieu, soyez l'un ou l'autre, moine ou empereur. »

Je ne veux pas plus que ne le fait son tableau, justifier M. Jacquand du choix d'un pareil sujet, mais au moins quand on sait de quoi il s'agit, on doit rendre justice au talent de l'artiste, et le sens du tableau n'est pas tout entier dans le catalogue. Je puis dire ici, à propos du genre, ce que j'aurais dit tantôt à propos de la peinture historique, que le peintre ne doit jamais s'arrêter qu'à des sujets d'un intérêt universel, qui renferment un appel au cœur humain, que ce cœur batte sous la bure ou sous le manteau royal. C'est la critique la plus sanglante qui puisse frapper l'œuvre du peintre que de devoir, pour la comprendre, recourir au catalogue.

L'artiste eût-il choisi son sujet dans le domaine des connaissances accessibles au vulgaire comme les traditions de la Bible, la mythologie, les faits saillants de l'histoire nationale, encore ce sujet doit-il avoir une valeur universelle, éternelle, absolue, en dehors de sa portée, de sa valeur relative. Je suis loin de dire que les Allemands observent toujours ce précepte aussi religieusement que l'ont fait les anciens peintres, mais ils sont généralement plus sages dans leur choix que les peintres français et belges.

Vous vous rappellerez le charmant tableau de Becker, qui a paru au salon de Bruxelles, il y a trois ans : *Incendie au village durant la moisson.*

L'école allemande se rend vraiment populaire en s'occupant des souffrances du pauvre. Le salon de Cologne possède cette année plusieurs tableaux dus à cette nouvelle tendance, parmi lesquels se distingue : *l'Inondation,* de Meyer.

Vous vous rappellerez les tristes épisodes de la détresse qu'une crise commerciale avait causée parmi les tisserands de la Silésie; ces épisodes trouvèrent dans Hübner, de Dusseldorf, un poëte sublime; les tableaux intitulés : *les Tisserands de Silésie* électrisèrent l'Allemagne, et je vous jure bien qu'on n'avait pas besoin de catalogue pour comprendre de tels sujets. Cette année Hübner a exposé à Dusseldorf un tableau se rapportant aux émigrants d'Allemagne. Dans un simple cimetière de village, un père et sa fille disent un adieu éternel à la pierre tumulaire de leurs ancêtres, de leurs proches; c'est le point central du tableau. D'autres groupes d'émigrants sont dispersés dans l'enceinte mortuaire; puis à gauche, dans la campagne, un grand seigneur avec sa suite se rend à la chasse tandis qu'à droite de riches fermiers rentrent gaiement leurs moissons. A côté du groupe principal se trouvent des effets de voyage avec l'adresse : *New-York, Philadelphie.* Voilà pour le tragique. Le froid, le sévère, le rêveur Allemand n'est pas moins propre à traiter le comique. Le nom de Schrodter est européen dans ce genre. Je vais vous en faire connaître un autre, moins cité chez vous, mais non moins digne d'être célèbre à l'étranger comme il l'est dans sa patrie. C'est Hassenclever, de l'école de Dusseldorf, qui a exposé à Cologne l'école de maître

Jobs (héros d'un poëme allemand héroï-comique), tableau digne de figurer à côté de ce que Hogarth a produit de mieux, et surpassant les œuvres de ce maître sous beaucoup de rapports. Tout ce que l'espièglerie peut inspirer à des gamins de classe se trouve résumé sur cette toile, chef-d'œuvre d'esprit et d'observation. Je pourrais vous citer plusieurs créations du même genre, dans lesquelles l'exagération marche de front avec la composition, mais je n'ai déjà que trop dépassé les limites d'une lettre, sans compter que j'ai encore à parler de la peinture historique. Pour ceci j'aurai bientôt fait, car je n'ai que du médiocre à signaler à Cologne.

Deux grands tableaux ennuyeusement classiques de M. Jacobs, de Gotha : *Antigone au tombeau de son frère*, puis *Samson et Dalila*. Cela est bien dessiné, bien peint; mais froid, triste et faux. Où est le temps des grandes luttes du classique et du romantique? me disais-je en parcourant le salon de Cologne. Le classique moderne est mort, le romantique enterré. Le classique, la forme sans le feu sacré! Le romantique, le feu sacré (parfois suspect) sans la forme.

Le classique véritable, le classique antique : le feu sacré revêtant une forme terrestre digne de lui. Ce dernier, qui est de tous les temps, parce que la vérité est éternelle, n'est pas éteint, grâce au ciel; je l'ai retrouvé dans le portrait de Sohn, cité plus haut, dans la *Diane au bain* du même maître (catalogue de Dusseldorf, nº 24), et même dans le tableau de C. Wauters, de Malines, nommé au catalogne *Cimabué et Giotto*.

Ce peintre avait envoyé à Cologne, il y a un an, un tableau charmant, qui fut acheté par la commission. Wauters, dans sa reconnaissance, a voulu mieux faire cette année, et il a envoyé un grand tableau qui fait l'admiration des connaisseurs. Ce peintre a fait des progrès surprenants, il s'est débarrassé du ton verdâtre qui dominait jadis dans ses toiles, et sur le tableau qui nous occupe se trouve un enfant digne de Rubens. Nombre de Français, d'Allemands, de Belges se perdent en Italie. Wauters a évité l'écueil; il est revenu du Midi conservant ses couleurs flamandes.

Quant aux types italiens, je ne puis pas dire qu'il les ait saisis; il n'a pas dépendu de lui de le faire, ses précédents l'en empêchaient. Un brin d'étude littéraire-artistique, puis un nouveau séjour en Italie, et il n'y aurait pas que la Belgique où l'on citerait au premier rang dans les arts le nom de Wauters.

Je crois avoir rempli ma tâche, devant vous entretenir prochainement de l'école de Dusseldorf, et craignant de me répéter, j'ai ajourné plusieurs réflexions que j'aurais pu ajouter à ma lettre.

Si ma franchise avait pu offenser quelqu'un, on pourra se consoler en songeant que je ne saurais en faire autant que ceux que je critique. Il est pourtant vrai que je ne voudrais à aucun prix signer la plupart des tableaux exposés à Cologne et à Dusseldorf.

D'ailleurs, tout ceci n'est qu'une causerie familière qui contient comme toute autre maint petit mot qu'on aurait tort de prendre à la lettre. Voltaire ne répondit-il pas à un ami qui lui rapportait des mots peu flatteurs pour le philosophe de la part d'un homme qu'il avait loué : Nous nous sommes trompés l'un et l'autre? Ce mot, adopté pour mesure de tout éloge comme de tout blâme, peut, selon les circonstances, faire l'affaire de chaque amour-propre.

S. R.

DOULOUREUX MARTYRE

INFLIGÉ A DEUX PAUVRES BAS-RELIEFS SUR LA PLACE DU MÊME NOM.

Au moment où l'astre d'un nouveau membre de la famille Geefs commence à briller par ses succès à l'Académie d'Anvers, l'auréole qui avait toujours entouré la tête de M. Guillaume Geefs commence à pâlir terriblement, sinon à s'effacer d'une manière complète. Jamais plus triste spectacle d'un beau talent qui s'écroule ou qui renonce à la gloire n'avait affligé nos yeux. Nous ne comprenons pas comment des amis charitables n'ont pas dit à M. Geefs : « Vous avez fait là une œuvre qui fera tort à votre réputation; gardez-la pour faire un lambris tout autour de votre atelier, mais pour Dieu, ne l'exposez pas sur la place publique! » L'homme qui eût dit cela à M. Geefs, lui aurait rendu un véritable service, et bien plus, il lui aurait prouvé qu'il était réellement son ami. Voilà cependant, où conduisent la vanité et la flagornerie! A la dernière exposition de Bruxelles des apologistes aussi maladroits qu'imprudents ont dit à M. Geefs, « qu'il était le chef de l'école éclectique » et que sa figure de « *la Beauté dévoilée par l'Amour* était pour le moins aussi belle que la *Vénus de Médicis.* » Quand on jette de ces sottises-là à la face d'un homme, il est bien un peu permis à la nature humaine de succomber. M. Geefs s'est probablement enivré à cet encens, et, fort de son triomphe imaginaire, il s'est endormi dans sa gloire, imaginaire aussi. Le réveil sera cruel.

Nous avons longtemps cherché dans les deux bas-reliefs qui dégradent aujourd'hui le piédestal du monument de la *place des Martyrs*, l'ombre d'une pensée, l'ombre d'une expression, l'ombre d'une qualité quelconque? Nous ne l'avons pas trouvée. La matière brute elle-même est de mauvais aloi. Nous nous sommes rejeté sur la composition en pensant que peut-être le sujet était aride et que l'artiste avait été gêné pour le rendre. Rien! l'arrangement des lignes est même on ne peut plus malheureux, et l'exécution est une des plus sèches, des plus plates, des plus défectueuses que nous ayons jamais vues. Pas une pose n'intéresse; pas un groupe n'attire l'attention; pas une tête ne joue un rôle dans l'action. — Et cependant, quels beaux sujets à traiter!...

D'un côté c'est *la Belgique* représentée sous la figure d'une femme qui distribue des couronnes à ses martyrs, c'est-à-dire aux martyrs de la liberté; de l'autre, c'est la bénédiction des drapeaux. Il y avait là deux idées bien nobles, bien grandes et bien faites pour réveiller la fibre nationale endormie; il est probable que M. Geefs aura laissé ce soin à son praticien, car on ne rencontre dans cette œuvre, ni sentiment, ni verve, ni entrain, ni élévation, ni style, ni inspiration. C'est de la sculpture à la glace faite par une mécanique, et encore quelle mécanique!

Si c'est là ce que les historiographes de M. Geefs appellent de l'éclectisme, si c'est là ce que produit cette école « *qui fait plus vrai, raisonne mieux* et *dessine plus correctement que l'antique,* » nous aimons beaucoup mieux les gens qui suivent leur inspiration, vont tout droit leur chemin et se moquent d'Aristote, mais qui, en revanche, font de l'art comme M. Fraikin, M. Pradier ou M. Victor Hugo!... Ceux-là seuls sont les vrais artistes.

J. A. L.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

En attendant que la faculté et ses ordonnances rigoureuses aient permis à nos premiers ténors de reparaître sur le théâtre de leurs anciens exploits, nous voyons défiler devant la rampe et sous les yeux du public une intéressante procession de ténors vieux ou nouveaux, usés comme Raguenot, ou pleins d'avenir comme Mathieu. Félicitons-nous du départ du premier et de l'arrivée du second; une voix fraîche, timbrée, pénétrante, expressive, un profond sentiment dramatique, du goût et de l'intelligence, voilà les qualités que *la Reine de Chypre, la Favorite* et surtout *Lucie* ont fait apprécier chez ce jeune artiste qui n'en est encore qu'à ses premiers pas sur la scène lyrique. La *Lucie* a été pour lui un véritable triomphe; jamais, depuis Albert, l'anathème du second acte n'avait été lancé avec plus de feu et d'indignation; jamais, peut-être, la scène des tombeaux, cette sombre e

mélancolique élégie, n'avait été pleurée avec un sentiment si vrai et si déchirant. M. Mathieu restera sans doute quelque temps parmi nous, car un rôle important du *Lac des Fées* vient de lui être distribué; cet opéra, dont la mise en scène magnifique rajeunira l'acte de naissance, sera probablement joué dans quelques jours et procurera, nous l'espérons, un succès durable et productif.

La présence simultanée de Mathieu et de Marié de l'Académie Royale de Musique a permis d'organiser une semaine musicale que nous ne reverrons peut-être jamais : cinq grands opéras — les insatiables ont dû être satisfaits. Nous avons entendu M. Marié dans *La Juive* et nous devons reconnaître que sa voix a perdu le véritable diapason du ténor; M. Marié, qui a débuté jadis à l'opéra-comique, agirait sagement en reprenant les Chollet et les Martin qui auraient sans nul doute plus de succès pour lui que le répertoire des Nourrit et des Duprez. Quoi qu'il en soit M. Marié est un artiste d'un grand mérite, et si des *chut* hostiles et inconvenants ont accueilli quelque phrases du premier acte, le second acte et surtout l'*andante* du quatrième ont fourni à la majorité du public l'heureuse occasion d'applaudir le chanteur habile et expérimenté que les devoirs de l'hospitalité et des qualités incontestables devaient protéger contre des juges plus sévères qu'intelligents.

Le Comte Ory a été repris avec assez d'éclat par Boulo, Mme Laborde et Massol qui a fait de l'air de Raimbaut au deuxième acte le véritable coup de fouet du succès. Nous ne cacherons pas plus nos sympathies pour la voix admirable de Massol, que nous ne dissimulerons nos chagrins de la voir souvent destinée à rendre plus éclatants encore des abus et des erreurs des plus graves. Le morceau d'ensemble est fatal à Massol; — sa voix puissante l'entraîne peut-être malgré lui — mais le trio de *Guillaume-Tell* et le finale de *Lucie* nous ont vivement surpris par l'espèce d'inintelligence musicale qu'y apporte notre nouveau baryton; chanter en dehors de toute mesure, altérer le rhythme, déchiqueter une phrase mélodique n'ont jamais pu passer aux yeux des gens de goût pour de l'expression dramatique; de plus, dans ces moments d'exagération, la voix de Massol tend à monter et perd sa franchise d'attaque, son jeu rappelle le mélodrame et bientôt, chœurs et orchestre essaient de se raccrocher haletants et éperdus au chanteur indompté qui ne peut modérer sa fougue et sa passion. Un critique a eu dernièrement la singulière idée de dire à M. Massol : Criez, M. Massol, ne chantez plus aussi juste, chantez à pleins poumons et l'on vous applaudira. Nous croyons être plus vrais et en même temps plus amis de M. Massol en lui disant : Chantez, M. Massol, ne criez pas, et vous chanterez avec plus de justesse; ne cherchez pas dans un morceau d'ensemble à attirer l'attention sur une partie secondaire; chantez Lucie et Guillaume Tell comme vous chantez la Favorite et la Reine de Chypre, et le public, meilleur juge au fond qu'on ne veut le faire croire, applaudira à votre bon goût et n'aura plus pour vous que des bravos et des ovations.

M. Robert a terminé ses débuts par *Don César de Bazan* et n'a fait que confirmer dans cette troisième épreuve l'opinion qu'on s'était formée de son talent après le *Misanthrope* et *Mlle de Belle-Isle*; la chaleur et la verve ne lui font pas défaut, mais ces qualités estimables sont poussées chez lui à un excès déplorable, car la tenue et la distinction s'effacent et disparaissent dans un entrain bruyant et parfois trivial; au reste, M. Robert réussira surtout dans le drame et dans le vaudeville, où se fait déjà remarquer M. Quélus. Cet artiste dont le débit correct avait paru froid dans les rôles mal choisis de ses débuts, gagne tous les jours dans la faveur du public, marche progressive et flatteuse qu'est bien loin d'imiter la *belle* mais *insensible* Mlle Restout. Impossible de chanter avec plus de monotonie une psalmodie, une mélopée dramatique; que Mlle Restout y songe sérieusement : le public se montre bienveillant à son égard, mais espère en retour voir disparaître peu à peu cette raideur et cette sécheresse si regrettables chez une artiste douée d'ailleurs de tant d'éléments de succès.

Clarisse Harlowe a réussi grâce à l'appui de Mlle Thuillier qui déploie dans ce drame mal fait et mal agencé une vérité d'expression, un tact et une sensibilité dignes des plus grands éloges.

Mme Perremont, notre nouvelle soubrette, a débuté par la *Marinette* du *Dépit amoureux*; nous avons vu une commère assez piquante quoique peu jolie, mais nous avons en vain cherché la langue pointue, et le caquet affilé de la servante de Molière; le vaudeville nous apprendra ce que vaut Mme Perremont dans les Déjazet qui doivent nécessairement tenir plus de place dans son répertoire que les Dorine et les Nicolle du XVIIe siècle, les Lisette et les Marton du XVIIIe.

J.

UNE ANECDOTE SUR MURILLO.

MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

Je vous adresse quelques lignes sur un point important de la vie de Murillo. Cet illustre peintre a-t-il été marié? En dépit d'un mot de Dargenville qui parle de ses enfants, et du texte de F. Quilliet, qui nomme son fils Gaspard, les amateurs se sont assez généralement persuadés que jamais Murillo n'avait eu de liens de famille, ni comme époux, ni comme père.

En 1823, il a été rapporté, de Séville à Paris, une composition capitale de ce grand maître (neuf figures et paysage) : commencé en 1645, par Vélasquez, ce tableau fut terminé la même année à Séville, par Murillo. Voici l'explication de cette apparente singularité, explication donnée à Séville même, par la personne qui possédait ce tableau.

En 1642, Murillo qui, depuis quelques années, avait épousé une de ses parentes, plus âgée que lui, mais assez riche, résolut de visiter l'Italie. Il part, laissant sa femme et une petite-fille âgée de quatre ans. Il arrive à Madrid; son compatriote Vélasquez, premier peintre du roi, lui ouvre les portes de l'Escurial et de toutes les collections royales : à la vue de tous les chefs-d'œuvre qu'il découvre, il écrit a sa femme : « Viens me rejoindre avec Conception (c'était le nom de sa petite fille), j'ai trouvé l'Italie à Madrid. » Là il copie les grands maîtres pendant trois ans, avec un tel succès, qu'il sent que son noviciat est terminé, et il peut s'écrier comme Allegri : « *Anche io sono pittore !* »

Avant qu'il ne quitte Madrid, Vélasquez veut lui laisser un souvenir, il s'empare d'une grande toile qu'il trouve toute préparée dans l'atelier de Murillo : « A quelle composition la destines-tu? dit-il à son compatriote. — A représenter sainte-Élisabeth distribuant des aumônes : c'est un tableau qui m'a été commandé avant mon départ de Séville. » Vélasquez saisit les pinceaux et peint, dans un coin à gauche, la femme et la fille de son ami; la première ayant dans une main des pièces de monnaie; l'autre, image vivante de son père, ayant devant elle un panier chargé de petits pains. Jamais Vélasquez n'a rien produit de plus parfait. Murillo emporte la toile à Séville, et termine le tableau avec une verve, une ampleur, une précision de dessin et une vigueur de coloris qui attestent sa seconde manière; manière plus appréciée des artistes que sa troisième, plus tendre, plus expéditive, mais moins savante. La mort ravit à Murillo sa fille chérie, à l'âge de quatorze ans. Pour charmer sa douleur il reproduisit son image dans plus de dix *Conceptions* de la Vierge : voilà le mot de tant de répétitions et de l'air d'adolescence que l'on n'aurait pas osé reprocher à l'artiste comme un défaut dans la physionomie de la Vierge, si l'on avait eu le secret de la douleur du père.

Murillo eut plusieurs autres enfants, en voici la preuve :

Dans le carton B, n° 34, du Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale, de Paris, vous trouverez un excellent portrait de Murillo, gravé par Richard Collin, calcographe du roi à Bruxelles, avec la date de 1682. Cette estampe porte ces mots : « Bartolomeus Morillus *hispalensis* « seipsum pingens pro *filiorum* votis ac precibus explendis.

« Nicolaus Omazurinus Antverpiensis tanti viri simulacrum in « amicitia *simbolon* in æs incidi mandavit. Anno 1682. »

P. HERCULE ROBERT.

Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE. — *Bruxelles.* — La mort de M. Van der Haert, directeur de l'Académie de Gand, est un événement artistique important. M. Van der Haert jouissait d'une réputation fort grande, laborieusement et justement méritée. Dessinateur habile, il était un de ces rares artistes qui ont pour les traditions de l'ancienne école un amour et un culte sans égal. Bon et affable à l'excès, tous les jeunes gens venaient tou-

bord une collection de près de trois cents *manuscrits*, et ensuite un précieux recueil de *monuments typographiques*, dont le nombre surpasse treize cents volumes; de plus, un cabinet de *médailles* et d'*anciennes pièces de monnaie*, au nombre de dix mille; ensuite une nombreuse collection d'*Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et germaniques*, placées dans une vaste salle et un cabinet avoisinant; et enfin une réunion d'objets d'art, tels que statues de marbre et d'ivoire, vases, mosaïques, *majolica*, et surtout, outre les portraits de la famille du baron, diverses productions de la peinture primitive, depuis son introduction de l'Orient à l'Occident jusqu'à l'époque de Hemling et de Van Eyck.

« Le premier ouvrage de l'art byzantin appartient à l'espèce connue sous le nom de *Madones de Saint-Luc* : une figure de la Vierge Marie, peinte sur un fond d'or, avec l'Enfant Jésus auprès d'elle; la sainte Vierge et le divin Enfant sont tous deux désignés par le monogramme Μητὴρ Θεοῦ Ιήσος Χρίστος placé à côté des figures. La chevelure noire et frisée de l'Enfant Jésus indique l'origine orientale de cette peinture, et le panneau voisin qui représente le même sujet, peint par Cimabué, est visiblement une imitation du premier, mais traitée dans le style occidental, qui a toujours représenté l'Enfant Jésus avec les cheveux blonds.

« Nous voyons aussi dans ce cabinet une peinture de Giotto, représentant, d'un côté, *le Sauveur*, avec l'apôtre *Jean* et *saint Jean-Baptiste*, et de l'autre, *Marie*, mère de Jésus, et *Marie Madeleine*, mais sans perspective. Toutes les figures sont peintes sur un fond d'or.

« Nous y trouvons encore, comme œuvre de Duccio, un triptyque, représentant aussi dans le milieu *la Vierge Marie* avec *l'Enfant Jésus*, entourée de plusieurs saints, parmi lesquels on remarque *saint Antoine* avec son porc; sur les deux volets du triptyque, *la Naissance et le Crucifiement du Sauveur*.

« Le même sujet est encore traité dans un charmant tableau de forme ogivale, peint par Ambrogio Lauratti. *La Vierge et l'Enfant Jésus* y sont représentés entre deux saints, *saint Jean-Baptiste et saint Laurent avec son gril*, sur le premier plan; des anges planent par derrière au-dessus du groupe principal. Cette peinture est finie comme une miniature, de l'exécution la plus gracieuse; aussi, ne s'étonne-t-on pas que le premier propriétaire de ce tableau en ait entouré le cercle intérieur de quelques pierres précieuses, comme marque de la haute valeur qu'il attachait à cette production du pinceau.

Indiquons seulement, en passant, cinq petits sujets d'autel, de l'école de Sienne, Pise et Florence, exécutés par conséquent dans le même style, mais dont on ne peut pas, avec certitude, indiquer les auteurs, et arrêtons-nous un instant devant un tableau qui, suivant l'opinion de quelques connaisseurs, aurait été peint par Jean Van Eyck, avant qu'il eût inventé la peinture à l'huile. Ce tableau représente *Hérodias qui reçoit sur un plat la tête de Jean-Baptiste* ; dans le lointain, à travers une porte ouverte, on aperçoit par terre, dans la prison, le corps du saint décapité. Le fond du tableau est évidemment un paysage flamand, et les vêtements, la coiffure, en un mot tout le costume accuse le commencement du XVe siècle.

« Le dernier tableau sur lequel nous avons longtemps fixé nos regards est une belle et charmante peinture de Hemling, représentant *la Vierge Marie assise sur un trône et tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux*. Des deux côtés du trône sur lequel est assise la Vierge Marie, se dessine dans le lointain un paysage flamand, coupé par une rivière, et où l'on remarque des ponts, des châteaux et autres habitations, avec quelques petites figures d'un fini aussi précieux que les miniatures de ce grand maître qu'on admire dans les manuscrits du XVe siècle. »

—

L'exposition des Beaux-Arts d'Amsterdam, qui a lieu tous les deux ans, est ouverte depuis une quinzaine de jours; elle compte 518 productions. La plupart des sommités artistiques de la Hollande y ont pris part. Nous citerons entre autres les œuvres historiques de M. Picneman père, et de Kruzeman-Janz, les *chasses* de M. Moerenhout les paysages de MM. Koekoek, Vandenzande-Backhuyzen, et, au milieu d'un grand nombre de tableaux de genre, ceux de M. Blès et de Mme Winckelaar. Schelfhout manque; mais ses plus habiles imitateurs: MM. T'Hoen, Hoppenbrouwers, Roosenboom, indemnisent de son absence; on grelotte devant leurs hivers diamantés. La sculpture n'est représentée que par une œuvre de petite dimension due à Mme la baronne de Meyendorf, laquelle, ainsi que son compatriote M. le comte de Nieuwerkerke, a acquis une brillante réputation à Paris. L'œuvre dont il s'agit est une statuette représentant l'*Ange affligé*; elle porte pour devise : « Il pleure sur ceux qui survivent. »

L'école française compte un grand nombre de représentants : MM. Jacquand, Beaume, Troyon, Biard, Lepoitevin, De Bay, et Meyer H. Scheffer qui, tous deux, Français par le talent, appartiennent à la Hollande par leur naissance.

Parmi les œuvres de nos compatriotes se distinguent celles de MM. Kremer, Mathieu, Wittkamp, A. et C. François, Adèle Kint et Geerts, le statuaire, lequel a exposé un buste de *Raphaël*, un *saint Jean-Baptiste* et un Ange répandant des fleurs sur la croix.

Après cette rapide énumération, cette espèce d'appel nominal, le catalogue nous offre encore quelques noms glorieux ou retentissants, tels que ceux de Rubens! Wiertz! Boulanger! Il est peut-être bon de le dire, afin d'éviter de naïfs *quiproquos* : le Rubens dont il s'agit n'est pas celui du XVIIe siècle; le Wiertz du catalogue ne tend pas à être l'émule du Rubens précédent, ni d'aucun autre; enfin, le Boulanger est un Boulanger de Gand et n'a rien de commun avec l'ami de Victor Hugo.

—

ALLEMAGNE. — La France, qui est plus intéressée que tous les autres pays ensemble dans les traités de littérature internationaux, reste indifférente à tout ce qui se fait en Europe relativement aux lettres et au commerce de la librairie. Ainsi la France n'est pas nommée dans le traité de réciprocité conclu entre l'Angleterre et la Prusse, sur la contrefaçon, conclu le 13 mai et ratifié le 16 juin.

Voici les principales dispositions de ce traité :

« Le droit d'éditeur est le même dans les deux États; mais il faut une déclaration à Londres et, réciproquement, à Berlin. Les œuvres dramatiques sont comprises dans cette disposition.

L'article 4 du traité diminue les droits d'importation perçus sur les livres prussiens. Tous les livres seront revêtus d'un timbre, pour les faire connaître aux douanes. Les parties contractantes se réservent d'exclure tout ouvrage contraire aux bonnes mœurs.

L'article 7 porte que cette stipulation sera introduite dans les traités qui pourront être conclus avec d'autres États.

Art. 8. Les États allemands de l'Union des douanes, ou qui y entreront, pourront adhérer à ce traité.

Art. 9. Le traité sera mis en vigueur à dater du 1er septembre 1846, et pour cinq ans, et ensuite tacitement jusqu'à la dénonciation qui devra être faite une année d'avance.

Le traité est signé par le comte de Canitz et le comte de Westmoreland.

Il sera remis un exemplaire de chaque ouvrage déclaré à la corporation des libraires de Londres et au ministère des affaires ecclésiastiques à Berlin.

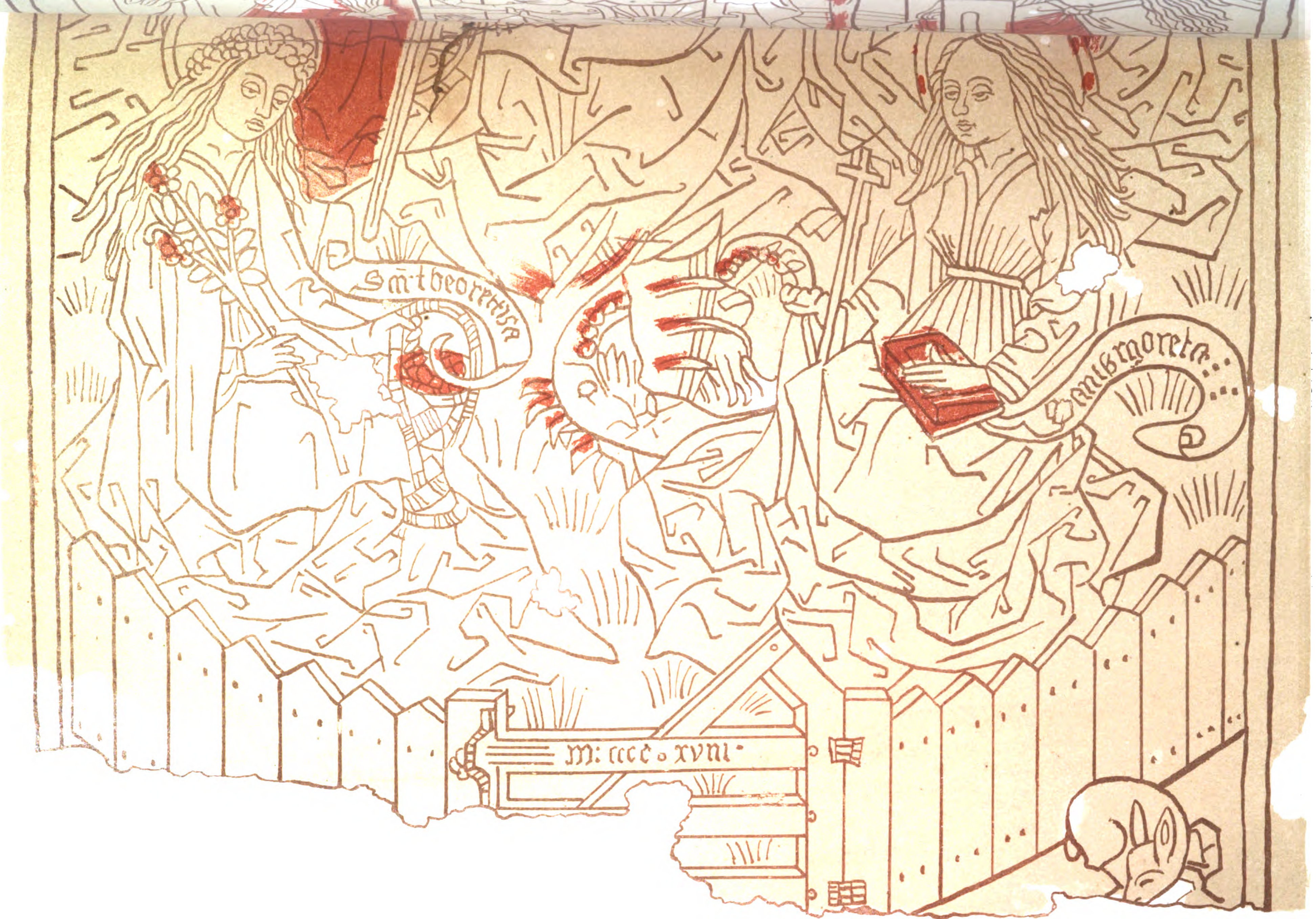
Les ouvrages de marque ne payeront pas de droits plus élevés que les livres. »

De tous les commerces, le moins protégé et le plus malheureux en France est celui de la librairie. La faute en est un peu aux auteurs et surtout aux journaux qui font les affaires de tout le monde, excepté les leurs.

Au moment où le gouvernement sarde a, dit-on, déjà entamé, avec l'Espagne, une négociation pour la restitution des cendres de Christophe Colomb, c'est presque une chose de circonstance de publier le beau tableau exposé par M. Wappers à la dernière exposition d'Anvers. Ici Christophe Colomb est en prison et il expie le tort quelque fois bien grand, d'avoir rendu des services éminents à son pays. On sait que les dépouilles mortelles de ce grand homme, après avoir été déposées à Séville, furent transportées à Santo Domingo, où elles restèrent jusqu'en 1705, époque à laquelle elles ne furent enlevées pour être inhumées dans l'église cathédrale de la Havane, où elles reposent aujourd'hui.

La planche qui fait partie de notre treizième livraison est due au crayon de M. Lauters et représente l'intérieur de l'église de Soignies. C'est une des plus anciennes du pays, dit M. Wauters; elle fut reconstruite en 965 par le duc de Lotharingie Bruno, archevêque de Cologne et dédiée à Saint-Vincent. On le reconnait du reste à son style plein-cintre, à ses nefs basses, à ses étroites fenêtres et à la simplicité de ses ornements. Cette église renferme de belles stalles qui auraient besoin de réparations.


Sca katerina
Sca barbara



FAC-SIMILE DE L'ESTAMPE DE 1418, CONSERVÉE À BRUXELLES.

L'ESTAMPE ANCIENNE

CONSERVÉE

A LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BRUXELLES

DATE-T-ELLE BIEN RÉELLEMENT DE 1418?

« La seule inspection des monuments sert à rectifier les idées fausses et à retablir les faits mal entendus. »

RAOUL-ROCHETTE.

Des mémoires, des brochures, des feuilletons et des lettres ont été déjà publiés en grande quantité sur cette question. Les savants de plusieurs contrées s'en sont émus, et entre autres, M. Waaghen de Berlin, qui est récemment venu dans ce pays chercher la décoration de l'ordre de Léopold, doit, dit-on, publier quelque chose d'essentiellement remarquable là-dessus. Nous en sommes persuadés à l'avance, aussi, c'est ce que nous verrons !

En attendant, il est du devoir d'un journal spécialement consacré aux intérêts de l'art de mettre le public au courant de la discussion. Nous nous permettrons donc de faire momentanément une excursion dans le domaine de l'iconographie. La science des images est encore de l'art, et la preuve, c'est que la plupart des iconographes modernes sont tous des artistes distingués. Nous ne voulons pas dire par là que nous nous rangeons dans cette catégorie ; nous étudions la question autant par goût que par devoir, et comme nous avons une opinion à nous, formée par l'étude même du monument, nous ne voyons pas d'inconvénient à chercher à la faire prévaloir.

M. le baron de Reiffenberg a écrit *trente* pages in-4° pour prouver que l'estampe appartenait bien au millésime indiqué ; M. de Brou en a mis au monde *vingt-quatre* pour avancer le contraire ; pourquoi n'en écririons-nous pas à notre tour *six et un quart* pour tâcher de voir clair dans toute cette ombre ? C'est ce que nous allons essayer de faire en prenant à notre main la lanterne du critique.

La question, présentement à l'ordre du jour parmi les bibliophiles, les archéologues et les iconographes, est celle-ci : — L'estampe connue sous le nom du *Saint Christophe de* 1423 est-elle toujours le plus ancien monument figuré de l'art de la xylographie et de l'impression en relief ; ou bien, *l'estampe de* 1418, conservée à la bibliothèque royale de Bruxelles, lui enlève-t-elle cette prééminence et lui est-elle réellement antérieure ?

Là, en effet, est toute la question. Mais il ne faut pas se le dissimuler ; les conséquences affirmatives de la solution de ce problème sont fort graves, parce qu'elles ne tendent rien moins qu'à bouleverser les idées reçues, à annihiler les livres écrits et à démolir les systèmes préconçus ou bâtis depuis plusieurs siècles.

Il faut donc, avant de s'élancer dans la sphère des hypothèses, ou des suppositions hasardeuses, bien peser tous les faits acquis à la science et discuter froidement toutes les autorités reconnues compétentes en pareille matière. En un mot, il faut s'appuyer d'une main sur l'histoire, de l'autre sur la vérité, c'est-à-dire sur sa conscience, et réunir en faisceau un matériel de faits et d'arguments assez imposants pour dominer la critique et faire taire l'incrédulité.

M. le baron de Reiffenberg, — qui le premier a fait connaître l'estampe de 1418, — dit avec autant de raison que de justesse : « Dans des questions telles que celle-ci, il ne faut pas adopter des conjectures comme des preuves ; on doit marcher avec précaution et s'appuyer uniquement sur des faits bien constatés. Ce précepte de prudence vulgaire ne saurait être trop répété, principalement aujourd'hui que la critique circonspecte et solide semble avoir cédé sa place à une critique aventureuse, qui se plaît à créer les faits au lieu de les discuter patiemment et qui préfère de brillants paradoxes à des vérités modestes. »

M. de Reiffenberg donne là un conseil qui, pour n'être pas parfaitement neuf, n'en est pas moins excellent. C'est aussi la marche que nous comptons suivre dans cette discussion, — si toutefois discussion il y a. Nous grouperons des faits et nous tâcherons d'en déduire les conséquences les plus logiques et les plus rationnelles possibles. Nous ne sommes pas du nombre de ces gens qui parlent *sans avoir vu,* — puis qui ont la bonhomie de s'en vanter encore ! — Nous avons examiné, scruté, étudié, analysé dans toutes ses parties l'estampe de 1418, et l'opinion que nous émettons est le résultat de cette étude et des observations comparatives et multipliées que nous avons faites. Commençons d'abord par rappeler l'origine de l'épreuve du *Saint Christophe de* 1423, épreuve qui par cela seul qu'elle était unique, est devenue forcément le point de mire de toutes les attaques, le pivot autour duquel toutes les discussions archéologiques ont tourné.

Dans un voyage que M. le baron C. H. de Heinecken, conservateur des estampes de la collection royale de Saxe, fit en 1769 à la chartreuse de Buxheim, — l'un des plus anciens monastères de l'Allemagne, — il trouva collées, sur chacun des plats d'un manuscrit latin, portant la date de 1417 *, deux anciennes gravures. Leur tournure ancienne le frappa. L'une était Saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules; l'autre représentait la scène de l'Annonciation. Dès qu'il eut remarqué la date de 1423, il ne tarda pas à s'apercevoir qu'il avait découvert une rareté de premier ordre, aussi s'empressa-t-il d'en constater l'importance dans une brochure in-8° qui parut en 1771 à Leipzig **. Cette publication donna l'éveil. Un journaliste intelligent appelé Charles Mürr, toujours à l'affût des événements qui pouvaient donner de l'aliment à la curiosité publique, de l'intérêt et de l'éclat à son journal, écrivit immédiatement au père François Krismer, bibliothécaire de la Chartreuse de Buxheim, pour obtenir un calque de la gravure. Non-seulement le R. P. lui envoya ce qu'il avait demandé, mais il fit plus encore: il lui fit parvenir le manuscrit où se trouvait l'original. Charles Mürr le fit copier à Nuremberg par Sébastien Rolland, graveur en bois assez peu estimé. Cet artiste imita l'ensemble, mais il ne comprit nullement l'importance des détails, de sorte que cette copie n'est pas considérée comme un spécimen parfaitement exact. Elle parut néanmoins dans le journal de Mürr en l'année 1776; et comme c'est la première copie qui ait été publiée de cette estampe, elle a toujours servi de base aux dissertations des archéologues et de moyen de comparaison aux révélations des iconographes.

Nous ne parlerons pas de tous les systèmes qui se rencontrèrent et s'entre-heurtèrent lors de l'apparition de cette pièce, ni de toutes les prétentions ultra-patriotiques dont elle a été depuis lors le prétexte ou la cause; mais ce qu'il y a de positif, c'est que chaque pays voulut en revendiquer la paternité pour son propre compte. Heinecken et Mürr crurent y trouver des preuves suffisantes pour placer l'origine de l'impression en Bavière; Ottley, conservateur du Musée Britannique et auteur d'un traité fort remarquable sur l'art de la gravure, voulut à toute force en doter l'Italie; d'autres enfin poussèrent la manie des systèmes, jusqu'à nier la date de 1423, pour faire triompher des rêves impossibles et mettre en évidence des combinaisons plus ou moins extravagantes.

Sur ces entrefaites, l'inappréciable exemplaire de Buxheim passait en Angleterre dans la collection de lord Spencer***. Bientôt cependant, un nouvel embarras survint. Il se trouva que la bibliothèque royale de France, fit en 1806 l'acquisition d'une seconde épreuve du *Saint Christophe,* portant également le millésime de 1423. La présence de cette épreuve au cabinet des estampes de Paris n'eut pas seulement pour résultat d'affaiblir l'autorité que l'original de lord Spencer avait acquise aux yeux des iconographes, elle la détruisit complétement; si bien qu'il se forma un parti pour et un parti contre. M. Duchesne aîné, conservateur du cabinet des estampes de Paris, essaya de faire pressentir, dans diverses circonstances, que l'estampe de Londres n'était qu'une *copie coloriée,* tandis que la bibliothèque royale de France possédait bien réellement l'épreuve originale. Dibdin contesta brutalement le fait, et rejeta l'épreuve de M. Duchesne « *parmi les produits de la seconde moitié du* XV*e siècle.* » De son côté, M. Léon de Laborde, bibliographe aussi distingué qu'érudit spirituel, prétendit que ce n'était rien autre chose, « *qu'une épreuve arrachée au journal de Mürr et passée dans une teinte de café.* » La riposte était aussi rude pour M. Duchesne, que l'alternative était cruelle pour le propriétaire de l'épreuve de Londres.

Alarmé, non sans raison, de toutes ces controverses, lord Spencer se rendit à Paris en 1817 pour examiner l'épreuve de la bibliothèque royale, car il ne voyait réellement pas sans inquiétude la rivalité que l'on suscitait chaque jour à son exemplaire jusque-là *unique.* Lord Spencer pria également Dibdin de passer la Manche et d'apporter avec lui l'épreuve originale, pour la confronter avec celle du cabinet des estampes de Paris. Il y eut alors un congrès de savants, et le résultat de la confrontation fut ceci : que les deux gravures étaient parfaitement anciennes l'une et l'autre, « *mais qu'elles étaient tirées de deux blocs de bois différents.* » Cette opinion qui se trouve consignée dans le *Voyage en France* de Dibdin, fut justement le fait capital sur lequel s'appuya M. de Laborde pour prouver que l'épreuve de Paris n'était réellement que la copie du manuscrit de Buxheim faite par Sébastien Rolland pour le journal de Mürr*.

On doit comprendre, d'après ce qui précède, combien l'épreuve de l'estampe au millésime de 1418, conservée à la bibliothèque royale de Bruxelles, doit avoir d'intérêt et peut jeter de vives lumières sur l'origine de l'impression et sur l'histoire de l'art, si son authenticité peut être prouvée.

Mais, ainsi qu'il en est des meilleures et des plus belles choses de ce monde, l'estampe de 1418 a déjà rencontré des détracteurs et des contradicteurs.

Le plus plaisant et le moins dangereux d'entre eux, — M. C. D. B.—dit très-ingénument à la page 17 de sa brochure ** : « *Nous devons avouer que nous n'avons point vu la gravure originale; c'est d'après le* FAC-SIMILE *donné par M. le baron de Reiffenberg, dans son mémoire, que nous avons porté notre jugement: et comme nous ne jugeons point cette estampe d'après la date qu'elle porte, ni les filigranes du papier, mais d'après le costume et le style; la différence est donc pour nous entièrement nulle,* ET LA VUE DE LA PIÈCE ORIGINALE NE POURRAIT EN AUCUNE MANIÈRE INFLUER SUR NOTRE JUGEMENT. » Voici,—nous devons l'avouer,—une bien étrange manière de juger des œuvres d'art. C'est exactement l'histoire de ces aveugles intelligents qui veulent donner leur opinion sur les couleurs. Ils ne voient pas, mais ils ont la prétention de voir. Après cet aveu un peu plus que naïf, on voudra donc bien ne pas trouver extraordinaire que nous

* La suscription donne cette date ainsi : *Explicit liber ists qui intytulat laus Virginis anno dom.* Mº CCCCº XVIJº *in vigilia sta mathye åpli* (*sic*).

** *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images. — Leipzig et Vienne, 1771.

*** Une autre épreuve, dont M. Léon de Laborde a nié l'existence, se trouve réellement à Francfort chez M. le baron de Blittersdorff, ministre de Bade près la Confédération Germanique et Sa Majesté le roi des Belges. Cette épreuve se trouve là par la succession de Birkenstock, dont la belle-mère de M. de Blittersdorff a été l'héritière universelle.

* Outre qu'elle parut en entier dans cette feuille en 1776, l'épreuve de Buxheim fut néanmoins reproduite depuis, dans l'*Essai sur la gravure* de Jansen et dans l'ouvrage d'Ottley. La première est gravée en creux, la seconde est fort bonne et fort exacte. Une troisième fut gravée sur bois par Zeune de Nuremberg en 1821, et parut dans l'ouvrage de Heller — Bamberg in-8º 1823. — Une autre copie réduite fut publiée par Jackson — London in-8º 1839; — enfin elle fut donné en fragments dans la *Bibliotheca Spenceriana,* London in-8º 1814—mais l'inscription seulement se trouve dans Savage, W. — London 1822 et dans le *fac-simile transport* donné par M. de Laborde à Paris en 1839. — M. C. De Brou en a fait faire tout récemment une copie réduite pour appuyer ses observations; mais elle est inexacte et ne peut même pas donner une idée de l'original.

** *Quelques mots sur l'estampe de* 1418, par C. D. B. in-4º de 18 pages. — Van Dale 1846.

n'ayons pas une extrême confiance dans les observations translucides de M. C. D. B. — Sans doute, le costume peut *aider* quelquefois à déterminer l'âge d'une gravure, d'un tableau ou d'un manuscrit ; mais il ne faut pas, cependant, partir obstinément de ce point de vue, pour arriver à une conclusion forcée, car on serait souvent exposé à se tromper. Au temps de Louis XIV, par exemple, ne se rappelle-t-on pas d'avoir lu quelque part que les peuples de l'antiquité étaient descendus sur la scène et représentés sur les gravures chaussés avec des cothurnes et coiffés avec des perruques à marteaux ? Et dans une époque plus rapprochée de nous, ne se souvient-on pas d'avoir vu Napoléon déguisé en Empereur romain — c'est-à-dire sans costume — dans les palais, dans les livres, dans les gravures, sur les places publiques? Était-ce l'habit du temps? Est-ce que, d'un autre côté, la fameuse redingote grise qui l'a popularisé jusque dans le fond de nos provinces les plus reculées était le costume de la nation? Si donc, les antiquaires futurs veulent juger un jour du vêtement des Romains d'après les gravures du temps de Louis XIV ; ou si les archéologues du XXXe siècle s'amusent à griffonner des mémoires pour prouver à la postérité que la redingote grise de 1810 était le costume du peuple français au commencement du XIXe siècle, la vérité historique sera faussée et les erreurs les plus grossières se propageront dans les masses, par cela seul qu'il sera venu dans l'esprit à un rêveur de mettre en circulation des idées fausses pour faire prévaloir un *système exclusif*.

Nous n'admettons donc pas en principe, que, par le costume seul, on puisse arriver à déterminer le millésime exact d'une estampe ou d'un tableau. Il existe d'autres moyens d'examen sur lesquels nous nous appesantirons.

Quand les cartiers, les imagiers, les enlumineurs et les copistes commencèrent à abandonner la fabrication des manuscrits, parce qu'ils sentaient déjà le terrain leur manquer chaque jour sous les pieds ; quand tous les métiers qui vivaient de la reproduction d'un original quelconque, furent débordés par l'admirable invention de l'imprimerie, non-seulement *découverte*, mais encore *appliquée*, ils durent naturellement chercher, les uns et les autres, à remplacer, par un moyen plus facile et plus expéditif, leur lent et pénible travail. C'est de ce besoin qu'est née la gravure en relief exécutée sur des planches de bois. Toutefois, il ne faut pas inférer de là, que les grossiers spécimens du XVe siècle, portant date certaine, — c'est-à-dire, l'*Estampe de* 1418 et le *Saint Christophe de* 1423, — soient le point de départ de l'art de la gravure ; il est évident pour tous ceux qui ont étudié sérieusement l'iconographie, que les orfévres-graveurs du commencement du XVe siècle tiraient des épreuves de leurs plaques d'argent ou de cuivre destinées à orner les reliquaires ou les monuments funéraires placés dans les églises. Nous ne possédons, à la vérité, de ces *gravures criblées* qu'une très-petite quantité d'épreuves, et bien que le spécimen que nous en donnons ici, ne soit pas de la première époque, — puisqu'il est reconnu dater de 1454 ; — il nous suffira cependant, pour bien établir la réalité des faits que nous avançons.



Le travail de ces estampes est tellement différent de celui des gravures sur bois, qu'il ne reste plus aucun doute aujourd'hui sur la manière dont elles étaient produites. On y retrouve même jusqu'à l'empreinte des clous qui fixaient ces plaques de cuivre sur les monuments auxquels elles étaient destinées.

Nous devons, à ce propos, rectifier ici une erreur grave dans laquelle sont tombés MM. Duchesne aîné et Léon de Laborde. L'un et l'autre de ces deux savants iconographes ont prétendu que « *toutes les estampes du genre criblé* devaient être attribuées à un certain BERNHARD MILNET, » parce qu'une *Madone* sans date, signée de ce nom et d'un travail *à peu près* identique à celui-ci, se trouve dans la collection royale de Paris. C'est évidemment une erreur échappée à la sagacité visuelle ou à la prudence historique et paléographique de ces messieurs.

Le nom du graveur est écrit sur l'estampe en question ainsi qu'il suit :



C'est donc *Bernardin* qu'il faut lire, et non pas *Bernard,* ainsi que l'a fort judicieusement fait remarquer feu M. H. Delmotte, ancien bibliothécaire et conservateur des archives de l'État à Mons *. Pour admettre que le graveur à la *Madone* s'appelât BERNHARDIN MILNET, nous devons bien supposer préalablement qu'il existait un saint de ce nom-là. Or, précisément, saint Bernardin, mort en 1444, n'a été canonisé qu'en 1450. Par conséquent, BERNHARDIN MILNET, âgé de trois ans et demi en 1454, n'a pu graver l'estampe désignée à tort sous le nom de Saint Bernard, et l'on en doit conclure que la gravure à la *Madone,* signée BERNHARDINUS MILNET, est au moins d'une vingtaine d'années postérieure au Saint Bernard. D'ailleurs, le travail seul, la disposition des ombres et le jet des draperies accusent une date plus récente et un art beaucoup plus avancé. Dans les estampes tout à fait primitives aucune science d'ombres ni de lumière, aucune étude de la nature, aucune intelligence des formes anatomiques ne se révèle, tandis que dans la *Madone* de BERNHARDINUS MILNET l'art et la science font déjà sentir leur influence salutaire.

D'un autre côté, nous n'avons pu nous expliquer la contradiction flagrante qui existe entre l'opinion de M. Duchesne aîné en 1833 et l'opinion de M. Duchesne aîné en 1820. Dans son *Voyage d'un iconophile,* le savant conservateur de Paris dit à la page 223, en analysant quatre pièces de la collection de M. Nagler à Berlin : « *Ces pièces gravées avec des points blancs de grandeur irrégulière doivent être attribuées à Bernard Milnet* (sic) *dont on possède, à la bibliothèque de Paris, un Saint Bernard avec la date de* 1454; » tandis que dans une lettre du célèbre Van Praet adressée à M. Hill le 19 novembre 1820, il est dit : « J'ai communiqué dans le temps à M. Duchesne le fac-simile de la gravure en bois dont vous avez eu la bonté de m'envoyer une épreuve. Ce connaisseur en estampes anciennes *ne pense pas, comme vous, qu'elle soit le produit de l'artiste qui a gravé le Saint Bernard.* En effet, en comparant ces deux épreuves ensemble, on voit que cette dernière est d'un graveur beaucoup plus habile. Je ne crains pas d'être de cet avis, et je suis persuadé d'avance que notre opinion deviendra la vôtre. Il n'y a pas de doute que le nom que porte cette estampe ne soit celui du graveur. » — Il est évident que M. Duchesne a varié dans sa manière de voir, relativement à la Madone et au Saint Bernard de 1454, puisqu'il a rectifié son opinion de 1820, en se prononçant pour l'affirmative dans son *Voyage d'un iconophile.* Espérons que le savant conservateur des estampes de Paris voudra bien nous donner un jour la raison de cette contradiction un peu trop grave pour être passée sous silence.

Pour en revenir donc au point de départ que cette petite digression nous a fait un instant oublier, nous devons reconnaître que c'est, d'un côté, à l'invention de l'imprimerie dont on parlait depuis longtemps déjà avant son application; de l'autre, au besoin de plus en plus impérieux de propager les images des saints, d'un usage alors presque général, que l'on doit ces grossiers essais tentés par les cartiers, les imagiers et les enlumineurs dépossédés d'une partie de leur travail journalier.

Ces gens-là assurément n'inventaient rien; c'est à peine seulement s'ils comprenaient ce que les artistes habiles se donnaient la peine d'inventer pour eux; mais ils reproduisaient invariablement et à des degrés de mérite et de vérité différents, les types qu'ils avaient devant les yeux. De là, sans nul doute, ces différences insaisissables que l'on observe dans l'estampe de la bibliothèque royale de Paris et dans l'épreuve de lord Spencer, autrefois l'épreuve de la Chartreuse de Buxheim. Ces ouvriers, — car ce n'étaient pas encore des artistes — ces ouvriers, dis-je, étant plus ou moins habiles, reproduisaient d'une manière plus ou moins savante, plus ou moins délicate, l'original qui leur était confié. C'est incontestablement à ces nuances diverses dans le mérite pratique des travailleurs, que l'on doit ces imperceptibles différences dans les épreuves; différences assez graves cependant, puisqu'elles amènent la division dans les opinions, font douter de l'authenticité des pièces, et apportent la perturbation dans les idées et les connaissances pratiques des archéologues même les plus distingués.

Reportons-nous un instant à ce qui eut lieu lors de l'apparition du Saint Christophe de 1423 à la bibliothèque royale de Paris. Lord Spencer, possesseur d'une pièce unique au monde, arrive en France à son retour d'Italie. Il assemble les savants, fait venir Dibdin avec l'épreuve originale; et après mille débats contradictoires, après avoir bien discuté, prouvé, examiné, on finit par reconnaître « *que ces épreuves étaient toutes deux anciennes, mais qu'elles avaient été exécutées par des mains différentes et probablement dans des lieux éloignés.* » C'était certainement rationnel, si l'on veut admettre ce que nous avons dit plus haut, c'est-à-dire que des manœuvres reproduisaient invariablement et en même temps les types identiques qui leur étaient fournis. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'épreuve de Paris ne ressemble pas parfaitement à celle de Londres, ni à ce que celle de Londres ne soit pas précisément conforme à l'épreuve du journal de Mürr.

L'estampe de 1418 réputée à son tour *unique,* — du moins au moment où nous écrivons ces lignes, — aura peut-être un jour une rivale redoutable à combattre, et à coup sûr, elle n'aura pas pour berceau le vieux coffre en chêne vermoulu de Malines, où celle-ci a été trouvée.

Mais alors, dira-t-on, comment se fait-il qu'une estampe de 1418 se trouve dans cette ville plutôt que dans une autre? — A cela, voici ce que l'on peut répondre.

Dans tout le moyen-âge, mais particulièrement pendant le XIVe et le XVe siècle, les images des saints devinrent d'un usage si général, qu'elles renfermaient en elles tout ce qui compose chez nous la bibliothèque. « C'était — dit M. de Laborde, — l'ornement des murs, du livre d'église, c'était le patron de prédilection qu'on tenait à la main dans tous les lieux saints, ou qu'on rapportait avec soi de son pèlerinage. Les moines avaient soin de consacrer ainsi l'autorité de certaines localités, ou la puissance d'images célèbres, et d'en rappeler le souvenir à ceux qui les avaient visités. » Voilà comment on explique, que des épreuves ayant à peu près une même origine se soient trouvées transportées sur

* Lettre de M. Van Praet à M. Hill, dans l'ouvrage de H. Delmotte; Mons in-f° de 4 p.—1833.—Voir aussi M. de Laborde dans l'*Artiste* de 1839; il est d'accord avec M. Duchesne sur le nom de *Bernhardinus Milnet*, mais il réfute l'opinion émise par ce savant dans le *Voyage d'un iconophile.*

des points différents, et voilà comment le coffre de Malines aura été miraculeusement mis en possession d'une estampe qui, sans cette particularité heureuse, ne serait probablement pas arrivée jusqu'à nous.

Rien aussi, il faut l'avouer, n'est plus grossier que ces Vierges, ces Christs et ces Saints du peuple, dessinés et enluminés sur un même patron et avec la même hâtive maladresse. Elles ont plus d'un trait d'analogie avec les célèbres complaintes de *Fualdès* et du *Juif-Errant*, toutes choses qui feront sans nul doute, un jour, le désespoir des iconophiles. La gravure en bois cependant, dans sa première application, ne pouvait venir en aide qu'à cette grossière fabrication.

Si l'on veut, en effet, remonter à l'origine des procédés barbares employés, on peut consulter avec fruit cette image de *la Vierge tenant l'Enfant Jésus*, dont nous donnons un fac-simile exact et qui est conservée à la bibliothèque royale de Paris. Sans doute il n'y a pas de date à cette épreuve, comme dans les estampes de 1418 et de 1423, mais en est-elle moins ancienne pour cela? Est-ce que l'inexpérience et l'imperfection des moyens pratiques ne trahissent pas assez l'indigence des procédés et les timidités naturelles à l'enfance de l'art? Quant à moi, je ne sais rien de plus complétement primitif.

La vraie question toutefois, pour nous, n'est pas là. Une estampe avec une date certaine existe; cette date est contestée, — par conséquent, l'authenticité de la pièce est menacée. Il s'agit donc de savoir si l'on peut, soit dans la contexture ou dans la physionomie particulière de l'œuvre, soit dans l'ensemble, soit dans les détails qu'elle présente, puiser les éléments d'une conviction profonde, favorable à son authenticité et recueillir des preuves assez palpables, pour établir son antériorité sur le Saint Christophe de 1423?

Pour nous, le fait n'est pas douteux. L'estampe au millésime de 1418, appartenant à la bibliothèque royale de Bruxelles, porte en soi tous les signes évidents et caractéristiques de sa haute antiquité. Notre crainte première, — pourquoi ne pas le dire? — avait été d'avoir à lutter contre l'œuvre d'habiles faussaires, attendu que le *vol à l'estampe* est aussi fréquent de nos jours, que le sont le *vol à l'autographe* et le *vol au bonjour;* mais à la simple inspection de l'original, nous avons été bientôt convaincu que nos craintes n'étaient pas fondées et que l'épreuve de 1418 est pure de toute falsification calculée, — c'est-à-dire qu'elle est parfaitement authentique, quoi qu'en dise aujourd'hui M. de Brou.

Il nous reste maintenant à développer comment, et par quels moyens d'examen, nous avons été amené à cette conclusion.

Les voici : D'abord, nous avons été frappé, au suprême degré, de l'insuffisance des procédés de frottage ou de foulage employés pour l'impression. Ce n'est même pas de l'impression dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui, c'est de l'*estampage,* du *repoussé* (*Sphyrelaton*). Ensuite, en examinant la configuration particulière, extérieure de l'œuvre, nous avons été également frappé de l'archaïsme qui règne partout dans la forme et dans l'arrangement de la composition; puis enfin, de la similitude parfaite qui existe entre les types reproduits dans cette œuvre et ceux des monuments de l'art qui lui sont contemporains. Si, d'un autre côté, nous examinons la forme des lettres qui se trouvent dans les banderoles ainsi que les chiffres du millésime, au point de vue paléographique, nous trouvons également une identité parfaite entre l'estampe de 1418 et les manuscrits de la même époque. Si enfin, nous étudions jusqu'à la couleur du *noir* employé pour l'impression, nous sommes encore amené à conclure en faveur du premier quart du XVe siècle.

Presque tous les iconographes qui ont écrit sur la matière, — Singer entre autres, — se sont étonnés, avec quelque raison, de ce que l'encre d'impression du Saint Christophe de 1423 fût d'un noir aussi pur que celui de l'encre employée trente années plus tard par les imprimeurs de Mayence. M. de Laborde a prétendu justifier ce fait, en disant que la ville de Harlem possédait à cette époque une presse et un noir d'impression capables de donner des épreuves de cette nature; mais il a oublié d'étayer son opinion de quelques arguments solides, de sorte qu'il nous est impossible de l'accepter. Quant à nous, nous sommes loin de vouloir contester la date du Saint Christophe de 1423, mais nous persistons cependant à penser que la teinte blondine ou bitumineuse observée sur l'estampe de 1418 est encore une preuve de plus en faveur de son antériorité. Par la manière même dont cette impression a été exécutée, on voit que les procédés étaient des plus naïfs. C'est, ainsi que nous l'avons dit, une espèce de gaufrage qu'on obtiendrait assez volontiers avec un fil de fer chaud frappé d'un marteau et dont le coup serait tellement violent, qu'il produirait exubérance, côte, boursouflure au *verso*. Cette particularité ne se reproduit pas dans le Saint Christophe de 1423; les linéaments sont d'un noir à peu près égal, tandis que dans l'estampe de 1418 les traits du dessin paraissent formés de deux lignes parallèles, tant il y a eu refoulage de la matière colorante sur les rebords même du trait. C'est donc à la trop forte pression, à l'insuffisance des procédés de l'ouvrier, en un mot à l'enfance de l'art, que l'on doit cette imperfection typographique.

On a beaucoup parlé, — dans certaine brochure in-quarto dont nous avons déjà cité quelques phrases pour relever les erreurs qu'elles contiennent, — du vêtement des personnages représentés sur l'estampe de 1418. L'auteur a échafaudé là-dessus tout un système et il est parti de ce point de vue, d'autant plus faux qu'il est exclusif, pour prétendre que, plus les plis du costume étaient réguliers, plus l'estampe s'éloignait du commencement du XVe siècle, et que l'on en devait reporter l'origine de 1460 à 1480.

Là encore, nous sommes forcé de contredire M. C. D. B. L'enfance de l'art, chez tous les peuples, nous a révélé, au contraire, une marche exactement inverse, et cette symétrie de lignes est regardée, par tous les archéologues, comme étant un des caractères distinctifs des écoles primitives. Prenons l'art chez les Byzantins, chez les Italiens en remontant jusqu'à Buffamalco *, chez les Grecs, chez les Toscans, chez les Étrusques, chez les Égyptiens, et nous retrouverons dans toutes ces écoles un type similaire, hiératique et essentiellement symétrique dont elles ne s'écartèrent jamais. « Le costume — dit M. Raoul-Rochette ** — tient au même goût conventionnel et hiératique : il consiste en vêtements à plis droits et réguliers, tombant en parties symétriques et parallèles, de manière à imiter les draperies réelles dont on habillait les anciens simulacres en bois...... Ce costume si remarquable en lui-même, et qui se retrouve

* ROSINI, *Descrizione delle pitture del campo santo*, p. 14. — *Il carattere di queste pitture* (D. BUFFAMALCO) *tiene infinitamente piu della rozza maniera de Greci.* »

** *Cours d'archéologie, professé à la bibliothèque royale de Paris.* (Notes particulières de l'auteur.)

sur un assez grand nombre de figures d'ancien style ou de style d'imitation, était une des particularités les plus saillantes auxquelles se reconnaissait, dans l'ancienne Grèce, le style éginétique, bien qu'il ne fût pas exclusivement propre à cette école. »

On ne manquera pas sans doute de nous objecter qu'il était parfaitement inutile de remonter au déluge, c'est-à-dire à l'école d'Égine et aux productions primaires de l'art chez les nations antiques, quand nous avions une estampe du xv[e] siècle à juger. On aurait grandement tort. La corrélation entre ces faits, toute divergente qu'elle puisse paraître au premier abord, est cependant infiniment plus directe qu'on ne le suppose, attendu que le même phénomène s'est invariablement reproduit dans toutes les écoles. Écoutons encore ce même M. Raoul-Rochette, l'un des archéologues les plus compétents : « J'aime à puiser dans l'histoire de *l'art moderne* des exemples à l'appui des doctrines de l'art antique. Ces parallèles n'ont pas seulement l'avantage de nous faire mieux apprécier le génie de l'un et de l'autre, dans les points où ils se rencontrent ; on peut encore tirer de cette comparaison des règles d'une utilité pratique et d'une application usuelle. Or, l'histoire de la renaissance et du développement de l'art en Italie, présente un phénomène semblable à celui qui est résulté pour nous de la connaissance de l'école éginétique..... certainement, pour quiconque a suivi d'un œil attentif le développement de l'école florentine, depuis Giotto jusqu'à Perugin, il est impossible de méconnaître l'influence d'un certain type similaire, de ne pas voir que certaines physionomies consacrées, certaines formes d'ajustement, certains détails convenus, s'y reproduisent toujours à peu près de la même manière, avec cette variété d'exécution, avec ces propriétés particulières de goût qui tiennent au progrès de l'art. »

M. de B. a donc eu tort de prétendre que la symétrie de lignes observée dans les vêtements des personnages représentés sur l'estampe de 1418, est une preuve défavorable à sa haute antiquité. C'est exactement l'inverse qui est admissible, puisque nous venons de voir que cette régularité conventionnelle était, au contraire, un des signes propres aux écoles primitives. Il suffit d'ailleurs de consulter tous les documents écrits et de voir tous les monuments figurés pour acquérir cette conviction. Il n'y a pas même jusqu'à la raideur cassante et maladroite des étoffes qui ne soit un indice suffisant de l'antériorité. Dans l'estampe de 1418, tout est empesé, austère, indigent et emprisonné dans la forme la plus archaïque qu'il soit possible de rencontrer ; il n'y a aucune espèce de travail de hachures ni d'ombres, aucune intelligence de la forme anatomique ; on n'y observe qu'un simple trait, et encore est-il séparé en quelques endroits par la trop grande puissance du foulage ou du *frotton,* tandis que, à mesure que l'art avance, les contours prennent de la rondeur, les figures de l'aisance et l'agencement des draperies constate au moins une étude quelconque de la nature, une application moins gauche de l'imitation. Il y a déjà un bon mouvement dans l'ensemble du Saint Christophe ; il y a groupe, arrangement cherché dans la composition ; le jet de la draperie qui vole au gré du vent, atteste déjà une certaine habitude de consulter la nature ; les ombres sont indiquées par des linéaments perpendiculaires ou par des lignes horizontales, suivant que le mouvement du terrain ou de l'étoffe l'exige ; enfin il y a une expression, une mimique qui n'est pas aussi parfaitement raide ni aussi profondément guindée que dans l'estampe de 1418 ; et, en définitive, si la taille du bois est en apparence plus lourde et plus grossière, c'est que l'ouvrier était moins artiste et plus maladroit.

D'après tout ce qui précède, et malgré les arguments entachés de paupérisme de M. de B., nous sommes convaincu avec M. le baron de Reiffenberg * « que la planche de 1418 rappelle l'époque des Van Eyck, autant que l'indigence des procédés peut permettre de comparer une taille peu soignée à une peinture finie, un contour à un tableau. » Certes, la Vierge de Van Eyck qui se trouve dans l'église *Saint-Bavon* à Gand, et celle du *musée d'Anvers,* offrent un point d'affinité très-remarquable — bien qu'à un degré supérieur, — avec la *Sainte Katerine* représentée sur l'estampe de 1418. Ce point d'affinité se manifeste surtout dans le style, dans l'ajustement, dans la désinvolture même de la figure — s'il est permis de s'exprimer ainsi. Toutefois, cette similitude se fait sentir plutôt dans l'ensemble que dans les détails ; car dans l'estampe de 1418, le style est beaucoup moins large, l'expression moins bien définie, les draperies cassées avec infiniment moins d'entente de l'art, que dans le Saint Christophe de 1423. En un mot, il y a toute la distance qui sépare l'imagier inhabile du graveur intelligent, l'ouvrier de l'artiste.

Quoi qu'il en soit, nous persistons à ne pas comprendre comment, dans quel but et pourquoi, l'auteur de la brochure à laquelle nous répondons, s'acharne à contester l'authenticité du millésime. S'il n'existait pas sur l'estampe, je comprendrais jusqu'à un certain point que l'on fît à cette estampe une guerre à la Don Quichotte ; mais la date existe, elle est certaine, positive, visible aux yeux de tous, et voilà maintenant que l'on cherche à insinuer qu'elle est fautive ! Et encore, comment cherche-t-on à le prouver ? C'est en s'accrochant à des suppositions gratuites. On prétend que c'est « *à l'omission de la lettre numérale* L. QUI DEVAIT PRÉCÉDER LE CHIFFRE XVIII, que l'on doit cette antériorité de cinq années, mais qu'au fond, la date réelle de l'estampe au millésime de 1418 doit être reportée « *probablement à l'an* 1468. » Ce système n'est pas soutenable, et on avouera que ce n'était pas la peine de dépenser tant d'érudition et de mettre en circulation *tant d'idées,* pour arriver à une conclusion aussi dubitative**. Avec ce système

* De Reiffenberg. — *La plus ancienne gravure connue avec une date.* — Bruxelles in-4°, 1845. — p. 29.

** Cet article était écrit quand nous avons reçu un nouveau factum en six pages in-4°, de M. de Brou. C'est une sorte d'appendice à sa première brochure. Maintenant, ce n'est plus au costume seul que M. de B. s'attaque, c'est au millésime lui-même. « Nous aurions pu, *dit-il,* nous épargner la peine de toutes ces recherches, car la date, telle qu'elle se présente, n'est plus dans son état primitif, et *pourrait bien* avoir été altérée. » Pourrait ! — M. de B. n'est pas parfaitement sûr, car cette tournure indique une hésitation visible. Ceci ne l'empêche pas toutefois d'ajouter avec assurance : « — En effet, *tous les chiffres* ont été repassés avec un crayon à la mine de plomb, le M. CCCC. fort légèrement, aussi peut-on à peine le distinguer ; mais dans le chiffres XVIII, le X et le V ont été marqués au crayon avec une telle force qu'il est devenu impossible de dire quels chiffres y étaient primitivement. Les trois unités seules sont encore à peu près intactes, et telles qu'elles ont été d'abord imprimées. » M. de B. est tellement peu convaincu de ce qu'il avance, qu'il ajoute quelques lignes plus loin :

« Mieux aurait valu laisser les chiffres dans l'état où ils étaient, quelque faibles qu'ils fussent ; chacun alors aurait pu juger *SI* la date de 1418 s'y trouvait réellement et indubitablement. »

Ce qui ressort *réellement* et *indubitablement* de tout ceci, c'est que M. de B. n'est pas sûr de son opinion et que s'il a cru devoir ajouter « *un dernier mot* » à ceux qu'il avait déjà dits, c'était uniquement pour ne pas paraître battu sur tous les chefs. Dans tous les cas, nous avons la prétention d'avoir la vue bonne, et nous déclarons n'avoir apperçu aucune altération dans les chiffres du millésime de 1418, qui nous a paru assez bien estampillé pour être parfaitement lu de tout le monde.

de *suppositions gratuites* on arriverait facilement à nier l'existence même de l'épreuve; et franchement, je ne vois pas pourquoi l'auteur s'arrêterait en si beau chemin.

« *Quand on prend du galon on n'en saurait trop prendre,* »

a dit un poëte moderne; nous ajouterons, nous, quand on s'élance dans la sphère des paradoxes et des hypothèses, on ne saurait amonceler trop d'arguments contradictoires pour entortiller l'esprit de ses lecteurs et les amener, par la lassitude, à la conclusion des prémisses posées.

Malheureusement pour M. de B., il a trouvé en nous un lecteur récalcitrant. Nous ne sommes pas du nombre de ces êtres privilégiés qui jugent des œuvres d'art par intuition sans les avoir vues; nous avons la faiblesse de vouloir connaître, analyser et discuter nos impressions. L'auteur de la brochure intitulée : *Quelques mots sur l'estampe au millésime de* 1418, voudra donc bien nous permettre de ne pas être de son avis, par les raisons que nous venons de lui donner.

Voici maintenant la solution que nous avons trouvée à la question posée en tête de cet écrit.

L'estampe au millésime de 1418, exhumée d'un vieux coffre de Malines, et conservée à la bibliothèque royale de Bruxelles est, pour nous, antérieure au Saint Christophe de 1423, et elle porte dans son style, dans sa configuration, dans la forme même des *chiffres du millésime,* et jusque dans la couleur typographique du noir de son impression, les éléments de conviction suffisants pour justifier son origine et prouver son antériorité.

Comme nous ne sommes pas, du reste, insensible à tout raisonnement appuyé de preuves authentiques, nous attendrons que l'on veuille bien nous prouver en quoi nous nous sommes trompé.

J. A. L.

Membre de la *Société Belge* et de la *Société Française* pour la conservation des monuments historiques.

LES CHAPERONS ET LES CHAPEAUX.

PREMIER ARTICLE.

L'histoire des modes est plus qu'on ne croit une partie sérieuse et intéressante du passé. Les coutumes anciennes nous retracent les mœurs curieuses de nos pères et produisent de fréquents contrastes avec le présent.

Nous allons aujourd'hui crayonner quelques traits du costume de nos ancêtres. Nous nous occuperons de la tête, et nous ferons l'histoire des chaperons et des chapeaux.

Le chaperon, comme l'indique son nom, dérive de chape dont la racine est *caput* (tête), plutôt que de *caprone, chaperon,* qui était une sorte de coiffure en cheveux des femmes romaines tombant sur le front. Ce fut une coiffure propre aux Français. Sous Charlemagne la noblesse le porta doublé et bordé d'hermine et d'autres fourrures. C'était alors un simple capuchon à peu près semblable au camail actuel des prêtres ou au capitulaire des religieux des abbayes.

Il se mi-partissait comme les habits. Il s'ôtait par soumission et respect. Aussi les rois et les dames ne le quittaient jamais, et le faisaient ôter devant eux. Ils y mettaient seulement la main. On saluait aussi en reculant le chaperon, de manière à découvrir le front qu'il cachait à moitié.

Quant aux bourgeois, les premiers avaient la tête nue, ou ne portaient pour coiffure que des bonnets plats et simples comme ceux des paysans; mais après la concession des chartes aux communes, qui les enrichit en leur facilitant le commerce, ils adoptèrent le chaperon, coiffure déjà usitée parmi les nobles, mais peu parmi les rangs de cette partie de la nation que l'on nomma le Tiers-État.

Le chaperon devint donc commun à tous les états, hormis aux derniers de la société. On ne reconnaissait le rang du porteur que par les marques distinctives, comme joyaux, fourrures, et par la richesse de l'étoffe, qui était de drap pour les bourgeois, de velours et de soie pour les nobles.

L'histoire fait plusieurs fois mention du chaperon, et celui-ci ne laisse pas de jouer un certain rôle dans les récits des chroniqueurs. Ainsi le roi Jean le Bon, qui institua l'ordre des chevaliers de l'Etoile ou de la Noble-Maison, leur donna pour costume le chaperon et la cotte.

En 1357, pendant la captivité de ce même roi, les Parisiens révoltés ayant fait entrer le roi de Navarre dans la ville, Marcel, le prévôt des marchands, fit prendre à tous les habitants, comme symbole d'opposition locale, le chaperon de drap mi-parti de *pers* (bleu) et rouge, couleurs de la ville. Ce fut le premier signal de la révolte, et le dauphin lui-même ne dut son salut qu'à sa soumission à cette nouvelle mode.

Vingt ans plus tard, le même dauphin étant monté sur le trône sous le nom de Charles V, Charles IV, empereur de la maison de Luxembourg, vint à Paris. Il fit présent à son hôte royal, entre autres objets de prix, d'un chapel ou chaperon garni de pierres précieuses, d'un chaperon de velours fourré d'hermine, et d'un troisième de satabis (satin) fourré de vair.

Sous ce roi, la forme du chaperon subit une modification importante. La coiffure s'allongeant se composa d'un gros bourrelet prenant la forme de la tête, et d'un appendice, nommé *cornette,* pendant sur la nuque, large environ de trois doigts, et long d'un pied et demi; plus une queue descendant sur l'épaule, que l'on pouvait laisser libre ou passer à volonté autour du cou comme une cravate, pour se préserver du froid.

Sous Charles VI, l'inconstance française fit un peu négliger l'habillement auparavant en faveur. Il faut en excepter cependant les gens de robe. L'histoire de ce temps rapporte sans l'expliquer un fait singulier, et qui semblerait contredire la règle générale posée précédemment touchant l'usage d'ôter son chapeau par respect. Jean Torel, dont le nom paraît indiquer un homme de loi, n'ôtait jamais son chaperon devant la reine Isabeau de Bavière. Aussi le prit-elle en aversion. Ce fait ne paraît être au reste qu'une exception, tenant peut-être au caractère de la personne, ou à la mauvaise renommée de la reine.

Charles VII, chassant les Anglais du royaume, après avoir pris la ville de Rouen, en 1449, fit *crier* que tout le monde, de quelque état qu'il fût, prit la croix blanche (Armagnac) sur la robe ou le chaperon.

L'argentier de ce roi, le malheureux Jacques Cœur, faussement accusé de concussion, fut condamné par le parlement à faire amende honorable sans chaperon et sans ceinture.

Ensuite l'usage de cet habillement s'abolit, d'abord parmi le peuple, qui devait naturellement préférer une coiffure plus simple; puis dans les rangs inférieurs, on commença par supprimer tout ce qui pendait, en gardant le bourrelet. A partir de Louis XI, on porta de petits bonnets ronds avec le chaperon sur l'épaule, pour le reprendre à volonté. Enfin on laissa complétement ce dernier, et du temps d'Etienne Pasquier les gens de robe seuls portaient le chaperon sur l'épaule et le bonnet sur la tête. Les avocats plaidants et les conseillers de la Grand' Chambre du Par-

lement le portaient noir fourré de blanc, et les magistrats le portaient rouge avec les mêmes fourrures. Bientôt ils n'en conservèrent, comme souvenir, qu'une pièce carrée longue, fourrée d'hermine. Sur cette pièce était placé le bourrelet. Il alla s'amoindrissant de plus en plus; maintenant il rappelle, sur l'épaule gauche des professeurs, des avocats et des juges, la forme du chaperon abandonné. Ainsi ce qui était une coiffure commune à tous les états, devint une décoration propre aux gens de palais et d'université. Telle est l'origine de ce qu'on appelle fort improprement, on ne sait pourquoi, la *chausse*, et quelquefois la *cornette*, avec plus de raison.

Le chaperon n'appartient pas exclusivement aux hommes; mais celui des femmes est fort différent. Il se compose seulement de deux oreillettes et d'une queue. Il est sans bourrelet et plus ample. Les portraits fort connus de Jeanne d'Albret, de Catherine de Médicis et de Marie Stuart, peuvent donner une idée des modifications variées de cette coiffure.

Les femmes portèrent jusqu'au XVI[e] siècle d'extravagants bonnets. On voit déjà cependant quelques chaperons au XV[e], mais en petit nombre, et en drap pour les bourgeoises; ceux de velours ne datent guère pour elles que du XVI[e].

Au commencement de ce siècle les femmes prirent des coiffures très-bases. La reine Anne de Bretagne portait un chaperon ou sorte de capuchon bordé de pierreries, dont les côtés pendant sur les épaules et sur le dos, étaient assujettis sous le menton par une petite bande ou jugulaire enrichie aussi de pierres précieuses; de plus sous le chaperon une coiffe de toile fine. Les dames de sa suite avaient des coiffures qui ressemblent à celles des Sœurs Grises de nos jours.

Les grandes dames quittèrent assez vite le chaperon, coiffure peu gracieuse et qui cache les cheveux et la forme de la tête. Mais les bourgeoises le gardèrent plus longtemps quoique leur en conseillât la coquetterie. Cette persévérance singulière naissait de la vanité; car on distinguait les femmes à chaperon de velours et les femmes à chaperon de drap. Les premières étaient les femmes des magistrats en charge, et les autres de simples bourgeoises.

La cornette des femmes qu'elles joignaient ordinairement au chaperon était un bonnet de dessous. A la différence de celle des hommes, elle était en linge et s'accommodait, mieux qu'une étoffe foncée, à l'air et au teint du visage. Elle dépassait un peu tout autour, et formait ainsi une bordure blanche. Quand les femmes abandonnèrent le chaperon, elles gardèrent la cornette, qui existe encore aujourd'hui.

Les ecclésiastiques se sont aussi servis du chaperon, mais c'était plutôt, à vrai dire, un capuchon. Ils le quittèrent pour le chapeau, il y a trois siècles environ.

On ornait aussi le chaperon des hommes de pierreries. Les portraits de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, le représentent avec des pierres précieuses montées en croix attachées sur le bourrelet, au-dessus de l'œil droit.

Le mot *chaperonner* pour bonneter, promettre sans tenir, faire beaucoup de salutations sans effet; l'expression être le *chaperon* d'une personne, c'est à-dire son protecteur, — qui est peut-être une figure de l'office rendu par le *couvre-chef* à la tête, c'est-à-dire de la protection qu'il lui donne, et l'insigne des gradués, des cinq facultés nommé *chausse*, — sont de nos jours les seuls restes de l'usage de cette coiffure.

ALFRED DE MARTONNE.

(*La suite à un prochain numéro.*)

ÉTUDES SUR LA PERSPECTIVE.

DE L'HORIZON*.

Les grands artistes d'autrefois n'ont pas placé l'horizon de leurs tableaux aussi arbitrairement que semblent le supposer quelques-uns des peintres modernes : il est facile de s'en convaincre, rien qu'à la seule inspection de leurs travaux. Ils établissaient cette ligne indispensable, la subordonnant toujours à la disposition qu'ils avaient adoptée et que demandait leur conception. Voyons quelques exemples.

Dans la première composition que Raphaël fit à Rome, dans le Vatican, en 1508, et qui suffirait pour l'immortaliser, *la Dispute du Saint-Sacrement*, ou pour mieux dire, l'assemblée des docteurs de l'Église, pour établir la vérité de l'Eucharistie, on trouve l'horizon placé à quatre pieds et demi, par rapport aux figures humaines représentées, et en même temps, il est à un tiers juste de la hauteur totale de la surface de ce tableau.

Une telle disposition, adoptée par Raphaël, lui a permis, non-seulement de développer convenablement le terrain perspectif, mais encore d'obtenir une vaste étendue pour représentation de ce qui se passe dans le ciel. Cette disposition n'a certainement pas été prise au hasard : les conditions qu'elle renferme sont logiquement en harmonie avec la seule manière de représenter ce beau sujet.

Passons à un second sujet, à l'*École d'Athènes*, qui fut peinte en 1512, et qui est placée vis-à-vis la *Dispute du Saint-Sacrement*. L'idée de cette fresque mit Raphaël à même de réunir les plus grands philosophes et de les faires discourir sur les sciences humaines.

Cette composition, digne pendant de la précédente, offre l'horizon placé vers le milieu de la hauteur totale, et en même temps à cinq pieds, par rapport à la grandeur apparente des figures humaines représentées au premier plan.

Dans l'*École d'Athènes*, toute la scène se passait sur la terre; n'était-il pas rationnel de donner à cette partie un développement plus considérable que dans la *Dispute du Saint-Sacrement?* Cependant voulant orner tout le haut de la composition, et particulièrement les voûtes d'une riche architecture, ne fallait-il pas réserver un espace suffisant à cet effet? C'est ce que fit le divin maître; il a consacré à cette portion la moitié de la surface de cette fresque.

Saint Paul, prêchant dans l'Aréopage à Athènes **, me fournit le troisième exemple; l'horizon, comme dans l'*École d'Athènes*, s'y trouve placé à cinq pieds, à la hauteur du saint prédicateur, qui, monté sur les marches d'un temple antique, domine la foule attentive empressée autour de lui.

Cette disposition est d'autant plus heureuse qu'elle a permis à Raphaël d'éloigner à son gré la plupart des assistants, en les plaçant plus bas dans un plan coupé. Cette combinaison isole et fait dominer saint Paul, qui devient, par là, le point saillant de toute la composition.

La partie supérieure de ce tableau étant à ciel découvert, il était inutile de lui donner un grand développement. Aussi, un quart seulement de la hauteur lui a été consacrée, c'est-à-dire que l'horizon est placé aux trois quarts de la hauteur totale.

Après avoir pris ces trois exemples, dans les œuvres du même artiste, afin de faire voir qu'il établissait l'horizon suivant les exigsnce du sujet, je passe à quelques tableaux non moins célèbres, et qui viennent appuyer ma conviction.

* Nous donnerons, sous ce titre, une suite d'articles inédits faisant partie d'un ouvrage qui doit paraître dans les premiers jours de l'année 1847, et qui est intitulé *Traité de perspective pratique pour disposer, rectifier et tracer les compositions.* Ce nouveau livre de M. Thénot appartient à MM. C rilian-Gœury et Dalmont, libraires des corps royaux des ponts-et-chaussées et des mines.

** Au Vatican.



LA VIERGE ET L'ENFANT JESUS.

Ancienne estampe gravée en bois et conservée au cabinet des estampes de Paris.



Copie de l'Épreuve originale de **SAINT CHRISTOPHE DE 1423,** aujourd'hui dans la possession de *LORD SPENCER.*

Dans la belle page que Louis David nous a léguée, *les Sabines,* l'horizon qui correspond au sommet de la tête des combattants, se trouve partager le tableau en deux parties égales; cette disposition, semblable à celle de l'*École d'Athènes,* a le double avantage de développer l'action, tout en limitant la partie saillante au groupe de Romulus, Hersilie et Tatius, et de consacrer une large part à l'enciente de Rome naissante.

Cette ville, dont Romulus traça la limite le 21 avril de l'an du monde, 3250, — 753 ans avant Jésus-Christ, — formait sur le mont Palatin un carré dont les angles indiquaient les quatre points cardinaux, et qui fut depuis compris entre le Capitole, le grand Cirque, l'arc de Titus, le Colisée et le forum Borrium. Cette capitale d'un peuple nouveau, dont l'empire devait s'étendre un jour sur toutes les nations connues, avait déjà des édifices publics et des remparts redoutables, qu'il était convenable de représenter. L'horizon adopté par David lui permit de donner à cette partie un caractère de grandeur digne des temps héroïques.

Le oussin a adopté un horizon qui divise le Ptableau en deux parties égales, dans les sujets suivants : *Les Aveugles de Jéricho* et *la Femme Adultère.* Il l'a mis un peu plus haut dans *la Mort de Saphire* et un peu plus bas dans *les Bergers d'Arcadie.*

D'après la hauteur de l'horizon, le premier de ces tableaux possède un premier plan bien suffisamment développé pour la scène qui s'y passe; et les magnifiques lointains qui ornent son beau paysage font sentir tout le prix du miracle opéré par le Christ.

Si le second tableau avait eu son horizon plus élevé, le premier plan eût présenté une étendue par trop vaste pour le peu de spectateurs qu'il contient; l'horizon plus bas aurait procuré trop de développement aux lignes fuyantes des fabriques, ce qu'il fallait éviter afin de conserver la simplicité que réclamait ce sujet.

Dans la *Mort de Saphire,* saint Pierre est placé sur un palier élevé de deux marches; c'est à cette circonstance qu'il faut attribuer l'augmentation de la hauteur de l'horizon qui, du reste, ne dépasse la moitié de la hauteur de cette composition que de la somme de ces deux marches. L'horizon devait se trouver plus bas que la moitié de la surface du tableau des *Bergers d'Arcadie,* afin de concourir puissamment à concentrer l'idée philosophique et morale que le Poussin a attachée à cette composition si élevée et si naturelle.

« Qui ne connaît pas, s'écrie M. Louis Desouches *, son beau « tableau des *Bergers d'Arcadie?*.... Quel enseignement sublime « que cette tombe poétique qui surgit au milieu des joies de la « vie.... Et moi aussi, j'ai vécu en Arcadie!.... et moi aussi j'ai « connu, savouré, compté les bonheurs de l'existence!....

« J'aimais Dieu, qui m'avait donné une terre riante, une famille « dévouée, des amis sincères... J'ai fait tous les rêves, je les ai vus « éclore, mûrir; j'ai donc largement goûté aux fruits du Créateur, « mais sans l'oublier : car je savais qu'il m'attendait au détour de « la route.

« Bergers d'Arcadie, songez qu'au milieu du paysage est ma « tombe.

« Homme du monde, n'oubliez pas que la vie la plus riante n'a « souvent qu'un matin.

« Ames brisées, sachez qu'il y a une compensation ou plutôt « une récompense.

« Esprits élevés, peintres consciencieux, ne vous éloignez jamais « du Poussin..... »

Le grand maître a sacrifié toutes les parties de la végétation du paysage au groupe pensif qui entoure ce tombeau; mais, après cette scène, n'était-il pas des plus importants de faire dominer le ciel? Car si les yeux du spectateur pouvaient être distraits par autre chose que par les réflexions surgissant à la vue de cette tombe, terme de nos peines et de nos plaisirs, le ciel qui entoure le tout en aurait seul le pouvoir; le ciel, cette patrie de l'homme exilé de la terre.

THÉNOT.

(*La suite à un prochain numéro.*)

* La peinture, précepteur moral.

LE JOUR DES MORTS.

(LÉGENDE.)

I

Dans un petit comté de France vivait un riche et puissant seigneur, ayant vassaux et hérauts d'armes, chevaux et carrosses.

Or, un jour, il fit annoncer à son de trompe qu'il voulait couronner lui-même et en son manoir la plus jolie et la plus sage de ses vassales.

Toutes celles des environs se réunirent donc à Rochemaure, prétendant chacune à la couronne de roses.

Mais le riche seigneur avait aperçu un soir une jeune chevrière, se glissant furtivement le long des tombes du cimetière pour y prier en pleurant, puis ensuite rentrer seule en sa chaumière isolée. — Et il était devenu fort épris d'elle.

Il ordonna alors à deux de ses pages d'aller lui querir la jeune fille, qu'ils ramenèrent bientôt toute pâle et toute tremblante de frayeur.

Jeanne était son nom; et Jeanne, sous ses haillons grossiers, était plus belle que la vierge d'or placée en l'église du castel, et Jeanne baissait modestement les yeux vers la terre de peur de rencontrer le regard de son seigneur, Alexis de Rochemaure.

Mais celui-ci ordonna à la jeune chevrière de s'agenouiller sur un coussin de velours brodé d'or, et lui plaçant sur la tête la couronne de rosière :

— Jeanne, — lui dit-il à voix basse — dans une heure. Attends-moi, ici je reviendrai.

Et Jeanne promit d'attendre.

II

Alexis de Rochemaure était un beau jeune homme, et souvent la chevrière en ses rêves avait entendu son seigneur lui dire d'une voix douce et tendre :

— Jeanne, je t'aime.

Et Jeanne demeurait heureuse sous ces accents et elle aurait souhaité rêver toujours.

Mais le rêve était devenu réalité, car son seigneur était là près d'elle.

La jeune chevrière voulut fuir, mais Alexis l'enlaça de ses deux bras.

Elle essaya d'appeler à son secours son vieux père, mais aucune voix ne répondit à la sienne.

Et le seigneur de Rochemaure était toujours là suppliant et à genoux. — Alors par un effort inouï elle se dégagea de l'étreinte d'Alexis et elle alla se placer sur le perron du donjon.

— Monseigneur — dit-elle — mon âme vous appartient tout entière, car je vous aime; mais jamais mon corps ne se donnera indignement.

Elle dit : et s'élançant, elle roula de roc en roc jusqu'au

sance, marquent effectivement la dernière période des arts du moyen-âge arrivés au terme naturel de leur existence, et transformés au service d'une société nouvelle.

« Maintenant que l'architecture gothique est morte au sein même de la civilisation qui l'avait produite, avec la sculpture, avec la peinture, qui étaient ses acolytes nécessaires, ses auxiliaires indispensables, entreprendra-t-il de faire revivre de nos jours ce qui a cessé d'exister depuis quatre siècles? Mais où sont, encore une fois, les éléments d'une résurrection pareille, inouïe jusqu'ici dans les fastes de l'art? Où en est la raison, où en est la nécessité, dans les conditions de la société actuelle? Où est la main puissante qui peut soulever une nation entière, au point de la faire rétrograder de quatre siècles en arrière? Où est l'exemple de tout un peuple qui ait rompu avec son présent et avec son avenir pour revenir à son passé? L'Académie ne peut croire à ces prodiges d'une volonté humaine qui s'opéreraient contre la nature des choses, en faisant violence à tous les goûts, à tous les instincts, à toutes les habitudes d'une société. Elle admet bien qu'on puisse faire, par caprice ou par amusement, une église ou un château gothique, bien que ce puisse être quelque chose d'assez périlleux qu'une fantaisie administrative de cette espèce. Mais elle est convaincue que cette tentative de retour à des types surannés serait sans effet, parce qu'elle serait sans raison; elle croit que ce nouveau gothique qu'on voudrait faire, en l'épurant, en le corrigeant autant que possible, en l'accommodant au goût du jour, n'aurait pas le succès de l'ancien; elle croit qu'en présence de ce gothique de plagiat, de contrefaçon, les populations qui se sentent émues devant le vieux, devant le vrai gothique, resteraient froides et indifférentes; elle croit que la conviction du chrétien n'irait pas où aurait manqué la conviction de l'artiste; et c'est parce qu'elle aime, parce qu'elle comprend, parce qu'elle respecte les édifices religieux du moyen-âge, qu'elle ne veut pas d'une imitation malheureuse qui ferait perdre à ces monuments sacrés du culte de nos pères, l'intérêt qu'ils inspirent en les faisant apparaître, sous cette forme nouvelle, dépouillés du caractère auguste que la vétusté leur imprime, et privés du sceau de la foi qui les éleva.

« En résumé, il n'y a pour les arts, comme pour les sociétés, qu'un moyen naturel et légitime de se produire : c'est d'être de leur temps, de vivre des idées de leur siècle; c'est de s'approprier tous les éléments de la civilisation qui se trouvent à leur portée; c'est de créer des œuvres qui leur soient propres, en recueillant dans le passé, en choisissant dans le présent tout ce qui peut servir à leur usage. C'est, avons-nous dit, ce que fit le christianisme à toutes les époques, et c'est ce qu'il doit faire aussi dans la nôtre, dont il faut que l'on dise qu'elle a eu son art chrétien du XIXe siècle, au lieu de dire qu'elle n'a su que reproduire l'art chrétien du XIIIe siècle. Serait-ce donc au milieu de ce progrès général dont on se vante, surtout au sein de ce retour sincère aux idées chrétiennes dont on se flatte, que notre société se déclarerait ainsi impuissante à rien inventer, et que l'on désespérerait du talent des artistes et de la foi des peuples au point de n'en rien attendre, que de refaire ce qui a été fait? Mais n'avons-nous pas l'exemple de la renaissance, pour nous apprendre comment on peut être original, en employant des éléments, en appliquant des règles que l'ignorance avait longtemps méconnues; comment, on peut être chrétien, sans être gothique, en puisant dans les modèles antiques tout ce qui peut se convertir à des besoins nouveaux? Ces grands architectes des XVe et XVIe siècles, les Léon-Baptiste Alberti, les Brunelleschi, les Bramante, les San Gallo, les Péruzzi, les Palladio, les Vignole, qui construisirent tant d'églises chrétiennes sur la terre classique de l'antiquité et du catholicisme, n'ont-ils pas su imprimer à leurs monuments le caractère qui leur convenait, en s'assimilant, si l'on peut dire, tout ce qu'ils empruntaient à l'art antique? N'est-ce pas à la même école que s'étaient formés ces illustres artistes de notre pays, les Jean Bullant, les Philibert Delorme, les Pierre Lescot, sous la main desquels l'architecture antique prit une physionomie française? Et qui empêche nos architectes modernes de faire de même en élevant, avec toutes les ressources de notre âge, des monuments qui répondent à tous les besoins de notre culte, et qui soient à la fois marqués du sceau du christianisme et du génie de notre société? C'est évidemment ce que la raison conseille; c'est ce que demande l'intérêt de l'art; c'est ce que réclame l'honneur même de notre époque, et c'est aussi ce que pense l'Académie. S'il devait en être autrement, il faudrait effacer de l'esprit et de la langue des peuples modernes le mot de renaissance et l'idée qui s'y attache, il faudrait déclarer non avenus tous les progrès accomplis et tous ceux qui restent encore à s'opérer; il faudrait immobiliser le présent et jusqu'à l'avenir dans les traditions du passé; il faudrait, en restaurant *Notre-Dame* et la *Sainte-Chapelle*, ce que demande le patriotisme d'accord avec la religion, laisser tomber le *Val-de-Grâce* et le *Dôme des Invalides*, ce que défend l'honneur national, non moins que l'intérêt de l'État; il faudrait enfin condamner tous nos monuments de quatre siècles, pour refaire quelques tristes imitations de ceux du moyen-âge, et fermer toutes nos écoles où l'on enseigne, non pas à copier les Grecs et les Romains, mais à les imiter en prenant comme eux, dans l'art et dans la nature, tout ce qui se prête aux convenances de toutes les sociétés et au besoin de tous les temps. »

Le secrétaire perpétuel, RAOUL-ROCHETTE.

« — L'Académie a décidé qu'il serait donné à M. le ministre de l'Intérieur communication de ce travail, qui résume son opinion sur les questions débattues dans son sein, au sujet de l'architecture gothique.

Certifié conforme,
Le secrétaire perpétuel, RAOUL-ROCHETTE. »

Nous reviendrons sur ces idées que nous sommes loin de partager.

ACADÉMIE ROYALE

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

CLASSE DES BEAUX-ARTS. — *Séance du 7 novembre.*

M. Navez occupe le fauteuil.—M. Quetelet, secrétaire perpétuel.

Sont présents : MM. Alvin, Bourla, Braemt, Buschman, Corr, de Keyser, Jos. Geefs, Madou, Roelandt, F. Snel, le baron Wappers, membres; Boch et Daussoigne-Mehul, associés; de Biefve et Partoes, correspondants :

Assistent à la séance : MM. Baron et Schayes, correspondants de la classe des lettres, et Devaux, correspondant de la classe des sciences.

La commission instituée pour ériger par souscription un monument à la mémoire de M. Vanderhaert, demande à l'Académie de lui prêter son appui. La classe charge le secrétaire de l'inscrire en tête de la liste qui sera présentée à ses membres.

RAPPORT. — M. le ministre de l'intérieur avait témoigné le désir de connaître l'avis de la classe sur une demande de subside faite au gouvernement par M. l'abbé Wouters, pour l'aider à perfectionner un procédé qui a pour objet la reproduction des gravures, estampes, lithographies et en général de toutes espèces d'impressions. Le rapport suivant a été présenté par M. Buschman, rapporteur d'une commission composée de MM. Fétis, Buschman, Corr, Van Hasselt, Boch et Quetelet :

« Le procédé de reproduction lithographique sur lequel l'avis de la classe des beaux-arts est demandé, et que son auteur appelle une *découverte* et une *invention*, ne paraît entièrement neuf ni quant au but qu'il se propose, ni quant aux principes sur lesquels il est fondé, ni enfin quant aux moyens d'action qu'il emploie.

« Sous le premier rapport, votre commission croit devoir faire remarquer que, longtemps même avant les exemples de reproduction par la pierre lithographique, que cite M. le docteur Grenier dans une note communiquée à la classe par M. Boch, des résultats de ce genre ont été obtenus. Ainsi, il a paru à l'exposition française de 1837 des pages de vieux livres reproduites par la lithographie. Plus tard, MM. Dupont frères érigèrent à Paris, sous le nom de *Lithotypographie*, un établissement spécial ayant pour but de remplacer les clichés par les feuilles types (simples épreuves), et de « *réimprimer les vieux livres et les vieilles gravures sans le secours des caractères d'imprimerie ni des planches gravées.* » Dans un rapport où il est question des résultats obtenus par MM. Dupont, M. le baron Thénard s'exprime ainsi : « La lithographie est parvenue à opérer facilement le *report* de toutes les impressions : les ouvrages les plus rares pourront donc être reproduits avec tous les caractères qui les distinguent. »

« Sous le second point de vue, celui des données chimiques qui servent de base à l'opération, tous les essais antérieurs à ceux de

M. l'abbé Wouters ont également eu pour principe l'antagonisme de certaines substances, et il ne pouvait en être autrement. Au reste tout l'art lithographique ne repose pas sur d'autres bases. Il y a plus; avant même que Senefelder fût arrivé à la découverte du crayon lithographique, il avait fait des expériences qui contiennent en germe tout le système du report. On voit, en effet, dans sa biographie, qu'il remarqua un jour qu'en passant une feuille couverte de caractères écrits avec une encre grasse, dans un vase d'eau sur laquelle surnageaient quelques gouttes d'huile, celles-ci s'attachèrent seulement à l'écriture, sans adhérer en aucune manière au papier gommé sur lequel elle était tracée. Cette observation lui ayant inspiré l'idée d'essayer si le même effet aurait lieu avec de l'encre d'impression, il trempa un feuillet d'un livre dans de l'eau gommée, le posa sur une pierre bien unie, et, au moyen d'une éponge, passa sur ce papier de l'encre d'imprimerie très-liquide. Celle-ci s'attacha uniquement aux caractères, sans se fixer sur le fond blanc du papier. Ceci, messieurs, se passait en 1798.

« Enfin, quant aux moyens d'exécution indiqués par M. l'abbé Wouters, ils ne diffèrent de ceux déjà connus que par certains détails qui ne touchent guère aux principes de l'opération, et qui ne paraissent pas avoir influé d'une manière très-remarquable sur les résultats obtenus, si l'on compare ceux-ci avec les reproductions faites antérieurement par d'autres personnes.

« Dans la lettre que M. l'abbé Wouters a adressée à votre commission, il cite son procédé comme « étant peut-être la première découverte qui ait été faite par déduction et comme conséquence d'un principe. » C'est cette assertion qui a paru à votre commission rendre également nécessaires, messieurs, les remarques qui précèdent et l'indication de faits qui, sans doute, n'auront pas été à la connaissance de M. Wouters.

« Quant à la valeur des résultats obtenus par l'auteur, et à leur portée sous le point de vue artistique et scientifique, voici l'opinion de votre commission sur ces deux points qui forment l'objet essentiel de la demande adressée à l'Académie par M. le ministre de l'intérieur.

« Nous commencerons par le dernier.

« Il est hors de doute qu'un procédé parfait de reproduction ne devînt d'une haute utilité. Nous citerons à cet égard ce que disent MM. Breton frères, dans l'écrit publié à l'occasion de leur établissement de *Litho-typographie :*

« On comprendra qu'il est une foule d'ouvrages grecs, latins, français, « édités dans les premiers siècles de la typographie, qu'on n'im- « prime plus aujourd'hui, et qui pourtant sont recherchés par les sa- « vants : portés, d'ailleurs, à des prix très-élevés, à cause de leur ra- « reté, ils ne peuvent être la propriété que de quelques établissements « publics et de quelques riches bibliophiles. Et pourtant il serait à « désirer qu'ils fussent répandus, autant dans l'intérêt de la répu- « tation de leurs auteurs que dans celui de la propagation de la « science...

« Les vieux livres français seront reproduits dans l'orthographe du « temps où ils furent publiés, avantages immenses qu'apprécieront « les philologues...

« Quant aux ouvrages grecs et latins, il y a beaucoup d'anciennes « éditions qui sont devenues fort rares et dont on est en danger de « déplorer la perte. La litho-typographie rendra cette perte im- « possible.

« Mais l'utilité de cette *découverte* est surtout bien évidente en ce « qui concerne les livres écrits en langues étrangères... »

« Ajoutons que les anciennes gravures en taille-douce traitées largement, pourront aussi être reproduites avec avantages pour l'art et la science. Quant aux estampes que distingue un travail très-fin et très-serré, il est plus que douteux que le procédé lithographique, par la nature même des moyens d'encrage et de pression qu'il emploie, puisse les rendre d'une manière satisfaisante. Enfin, les traits ou caractères anciennement imprimés, ne pouvant être reproduits qu'à la condition de contenir encore une certaine quantité de substance propre à être vivifiée, il paraît incontestable que la beauté de la reproduction sera toujours, en thèse générale, proportionnelle à la dessiccation plus ou moins grande qu'aura éprouvée le texte ou la gravure originale.

« Le dernier point sur lequel l'attention de la classe est appelée, est la valeur des résultats obtenus par M. l'abbé Wouters. Il est à regretter qu'à côté des reproductions qui nous sont soumises, ne figurent pas, sauf peut-être deux exceptions peu importantes, les épreuves originales qui eussent permis une comparaison au moins utile. En leur absence, on peut dire seulement que les traits manquent en général de pureté, surtout dans les travaux quelque peu serrés, et que les reproductions déjà obtenues et même livrées au commerce par d'autres personnes, ne sont pas inférieures d'une manière très-sensible aux résultats que nous avons sous les yeux.

« Toutefois, M. l'abbé Wouters reconnaissant lui-même qu'il n'a pas encore atteint le degré possible de perfection, et ayant d'ailleurs l'espoir légitime d'améliorer son procédé par des recherches nouvelles votre commission pense, messieurs, que la classe verrait avec satisfaction qu'il pût être mis à même de parvenir à ce résultat. »

Ces conclusions sont adoptées, et il en sera donné communication à M. le ministre de l'intérieur.

(*Nos observations à la prochaine livraison.*)

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Nous arrivons assez tard pour vous parler de *Lac des Fées*, mais notre dernière livraison était sous presse, lorsque l'empressement de la foule nous a permis d'assister à la troisième représentation de cet ouvrage. Nous ne pouvons donc plus lui prédire un succès aujourd'hui bien assuré. Vous raconter cette légende germanique, est une tâche qu'il est inutile de nous imposer mutuellement. Tout le monde connait la *Fille de l'Air, la Sylphide* et autres *Péris;* notre Zéila est de la même famille; elle aime un mortel, et le séjour des nuages lui parait insipide et monotone; les peines et les douleurs que lui a fait connaître son exil sur la terre, ont pour elle plus de charme que les fades et nuageuses béatitudes du palais des Fées, et c'est avec un bonheur ineffable que l'immortelle abandonne ses divins priviléges pour venir partager ici-bas le sort d'Albert, l'étudiant mélancolique et rêveur.

Le poëme de M. Scribe est gracieusement conçu, mais l'élément dramatique y manque presque complétement; le quatrième acte seul renferme quelques scènes heureuses et bien coupées. Les vers sont d'ailleurs d'un laisser-aller, d'un sans-façon extraordinaires et nous ne voyons que les couplets de la fève et les imprécations du fou qui soient dignes d'être signés : Eugène Scribe, de l'Académie Française.

Le succès du *Lac des Fées* est-il dû à la musique que M. Auber a écrite sur le livret de son confrère en Institut et en Opéra ? Nous pouvons, avec l'immense majorité des auditeurs, répondre : Non. Quelques personnes ont avancé que cette musique était travaillée péniblement, tourmentée; nous pensons tout le contraire. C'est de la musique trop facile, c'est une causerie spirituelle, mais sans éclat, souvent sans logique, quelquefois même sans idées; c'est le robinet d'eau tiède qui a mis son bonnet de travers. Depuis *le Domino noir,* M. Auber s'est trop abandonné à sa facilité de travail; il supplée quelquefois au vide ou à l'insignifiance des idées par une instrumentation piquante et colorée; mais la partition que nous venons d'entendre ne nous offre cette compensation que dans des exceptions malheureusement trop rares. L'ouverture, l'introduction et l'air d'Albert sont tout ce que renferme le premier acte; le second apporte pour contingent, l'air d'opéra-comique de l'aubergiste, les charmants couplets de Zéila instrumentés avec beaucoup de goût, et l'air de chasse, qui, grâce à la mollesse de Zelger, obtient chaque soir les honneurs du *fiasco* le plus complet.

Le troisième acte renferme un duo rempli de verve et de passion, des couplets pleins de caractère et des airs de ballet bien rhythmés et parfaitement orchestrés; au quatrième acte, le dernier de l'opéra — car le cinquième est nul — nous trouvons un air bien écrit et une scène très-dramatique où M. Auber a suivi le librettiste avec audace et succès.

Voilà, certes, bien peu de musique pour cinq actes de grand opéra; nous ne cachons aucunement la pauvreté de l'œuvre nouvelle, mais nous devons dire, d'un autre côté, que la partition entière se laisse entendre sans fatigue; ce n'est pas de l'Halevy tourmenté qui vous étourdit et vous assomme; la musique d'Auber est toujours gracieuse, et la foule qui court aujourd'hui d'un pas égal à *La Muette* et à *La*

la *Société belge* dont M. le comte de Mérode a la présidence, a été fondée.

Abstraction faite, même, de l'utilité d'un édifice, eu égard à sa destination, un monument est toujours un monument, et l'occasion d'en faire de nouveaux est assez rare de nos jours, pour que l'on s'attache à conserver ceux qui existent.

L'absence, du président de la *Société belge instituée pour la conservation des monuments historiques* a été cause du retard apporté dans ses travaux ; mais avec la rentrée des vacances, la *Société* va s'organiser sur une large échelle et elle s'efforcera d'atteindre le but si louable et si digne qu'elle a annoncé dans son programme, c'est-à-dire la conservation de nos monuments nationaux. Un grand nombre de souscripteurs ont déjà envoyé leur adhésion; nous avons l'espoir qu'au premier appel tous les gens qui nous lisent viendront inscrire leur nom sur les listes de la *Société*.

—

France. — *Paris.* — On assure que parmi les personnes qui ont reçu du roi Louis-Philippe la croix de commandeur de la Légion d'honneur se trouvent les peintres espagnols Madrazzo, père et fils.

—

M. Bidault, peintre paysagiste français, membre de l'Institut (Académie des Beaux-Arts), vient de mourir à Montmorency dans un âge avancé.

—

M. Muller, graveur d'histoire, chevalier de la Légion d'honneur, membre de la Société libre des Beaux-Arts et de plusieurs Académies, est mort le 21 de ce mois à Paris.

—

On attribue le quatrain suivant à M. Sainte-Beuve, après une affection de poitrine :

Par sa bonté, par sa substance,
Le lait de mon ânesse a refait ma santé.
Et je dois plus, en cette circonstance,
Aux ânes qu'à la faculté.

—

L'œuvre de M. Mottez, sous le porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, est, depuis quelques semaines, l'objet de l'étonnement et de l'admiration de la part du public. La foule ne cesse de s'y porter avec un empressement des plus louables. Ce sont des files de voitures sur la place, des flots de monde sous le portique. Il a fallu avoir recours aux sergents de ville pour établir un peu d'ordre parmi tous ces allants et venants qui se renouvellent sans cesse, depuis le point du jour jusqu'à l'arrivée de la nuit. Voilà pour cet artiste un succès aussi brillant que légitime. Le nom de M. Mottez va devenir, à juste titre, populaire. C'est ainsi qu'on parvient tôt ou tard, en suivant avec fermeté une ligne de conduite basée sur le travail et le savoir.

Un jour ou deux avant qu'on n'enlevât les toiles et l'échafaudage de ce portique, M. le comte et Mme la comtesse Duchâtel, accompagnés de M. Vitet, se sont rendus à Saint-Germain-l'Auxerrois, et après être longtemps restés à examiner cette magnifique page, ils ont fait à M. Mottez des compliments justement mérités. Ils ne tarissaient même pas sur les éloges.

—

Londres. — On écrit de Londres : On a volé dernièrement dans le musée de la Tour, le masque du bouffon de Henri VIII et le poignard de Charles, prince de Galles. On vient de découvrir le voleur : c'est un juif du bas quartier Saint-Paul, qui se nomme Lévy Stok. Les objets ont encore été trouvés en sa possession. Lors de la visite opérée dans son domicile, on y a rencontré un magasin complet d'antiquités historiques très-précieuses.

Il paraît, du reste, que cet homme n'était point un antiquaire, mais un spéculateur, et qu'il avait des relations assez suivies avec plusieurs amateurs distingués de l'Angleterre et du continent. D'après les renseignements pris jusqu'ici, sa vie a été fort agitée. Il fut obligé de quitter Francfort, où il faisait le commerce d'argent.

Plus tard, il fut employé en Espagne dans l'armée de don Carlos, comme agent des vivres et payeur d'une division. Enfin, il paraît qu'avant de venir en Angleterre, il avait passé quelque temps à Tunis, où il avait proposé au bey un nouveau plan de perception des impôts. On voit què c'est là une existence complète d'aventurier.

Des ordres ont été donnés à la Tour pour qu'une surveillance plus complète fût à l'avenir exercée sur les visiteurs. Ce Musée précieux renferme des richesses d'une valeur très-grande, et qui pourraient, en effet, tenter l'avidité des fripons.

La salle des joyaux, beau bâtiment élevé en 1840, renferme pour 2 millions sterling de bijoux. On y voit, entre autres choses, la couronne d'Édouard le Confesseur, la couronne de Charles II, le diadème de Jacques Ier, le sceptre d'Anne de Boleyn, l'épée de justice, l'épée de grâce, de grands fonts de baptême en argent dont on ne se sert que pour les enfants du sang royal, la vaisselle dont on ne fait usage qu'au couronnement, etc., etc.

Dans la salle des armures, les curiosités artistiques abondent. On y voit les armures complètes et personnelles d'Édouard Ier, de Henri VI, d'Édouard IV, de Richard III, de Henri VII, de Henri VIII, d'Édouard VI, de Robert Dudley, comte de Leicester, de Robert Devereux, comte d'Essex, de Jacques Ier, de sir Horace Vère, de T. Howard, comte d'Arundel, de Henri, prince de Galles, de George Villiers, duc de Buckingham, de Charles, prince de Galles, de Thomas Wentworth, comte de Strafford, de Charles Ier, de Jacques II, de Hector Oddi, comte de Padoue.

Il serait donc bien regrettable qu'une aussi belle collection ne fût pas conservée dans son intégrité.

—

Suède. — Le 20 octobre a eu lieu à Norkœping (Suède) l'inauguration solennelle de la statue de Charles-Jean XIV (Bernadotte). Le roi et la famille royale assistaient à cette cérémonie qui avait attiré une affluence considérable de spectateurs. La statue était entourée de deux rangs d'anciens militaires qui avaient fait, sous les ordres de l'illustre défunt, les campagnes d'Allemagne.

—

Vienne. — L'imprimerie de la cour et de l'État à Vienne a été fondée par M. Degen d'Elsenau, qui a si bien mérité de l'art typographique, mais ce n'est que sous la direction de M. le baron de Kübeck, président de la Cour suprême des finances, que cet établissement a pris une extension qui lui assigne une des premières places parmi ceux du même genre en Europe.

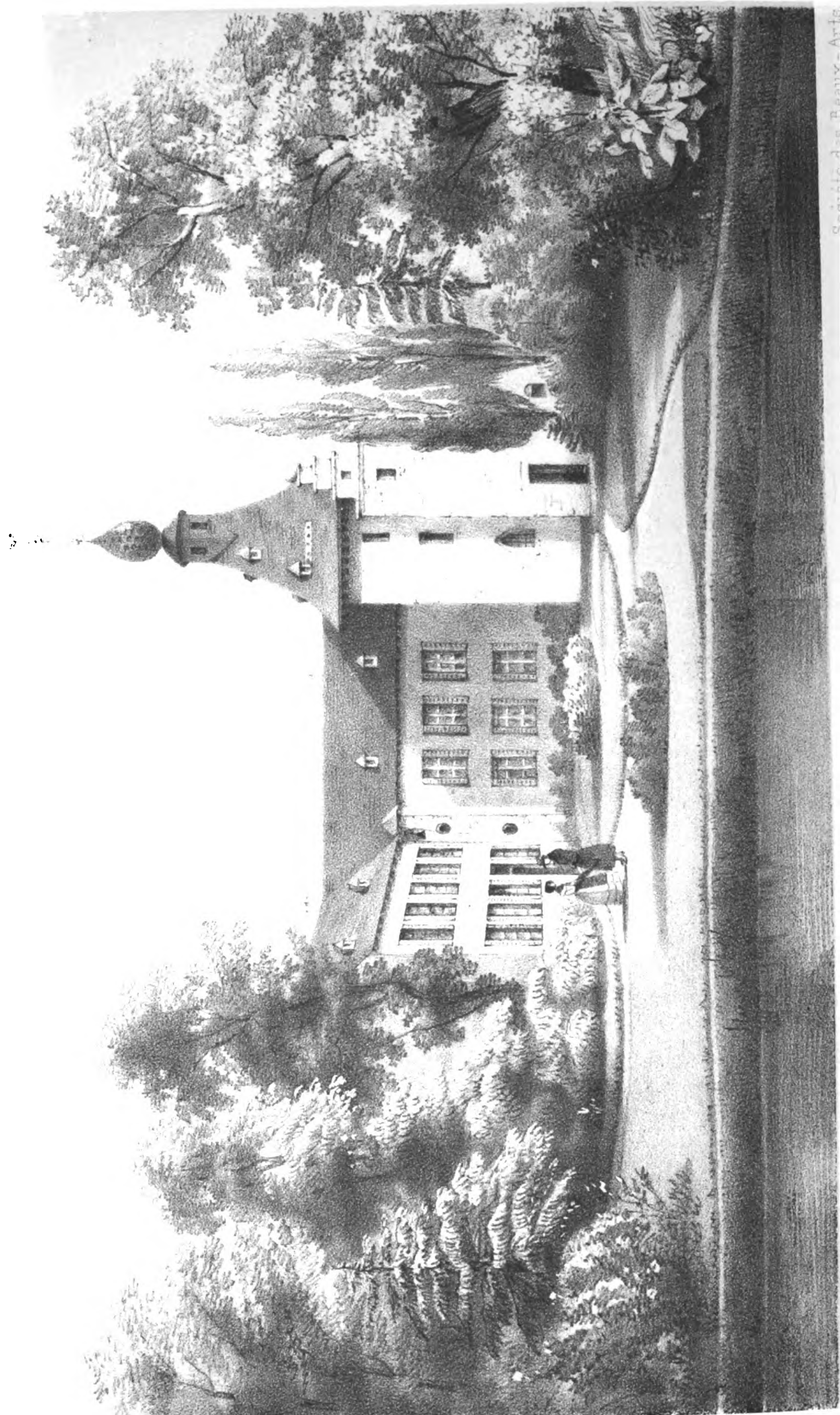
Dans la section typographique proprement dite de ce vaste établissement fonctionnent six presses mécaniques, dont trois simples et trois doubles, qui sont mises en mouvement par une machine à vapeur de la force de trois chevaux ; ces presses servent à imprimer tout ce qui est destiné pour la Cour, pour les hauts dignitaires et pour les autorités administratives, ainsi que les papiers des établissements de crédit de l'empire. Parmi les ouvrages scientifiques qui y sont imprimés figure en première ligne la belle collection de l'oraison dominicale en 608 langues ou dialectes ; viennent ensuite les ouvrages relatifs aux langues, savoir : la grammaire de la langue sanscrite, par Boller, la grammaire des langues turque, arabe et persane, ainsi que des chrestomathies de ces mêmes langues, par Pfizmaier; la traduction d'un roman en langue japonaise avec le texte original en regard; un dictionnaire de la langue japonaise, et un ouvrage historique en idiome chinois.

L'imprimerie de la Cour et de l'État possède actuellement plus de 70 alphabets étrangers; la fonderie de caractères et la stéréotypie, ainsi que la galvanoplastique et la xylographie, qui font partie de l'imprimerie, ont aussi atteint un haut degré de développement.

—

Dannemark. — La Bibliothèque royale de Copenhague vient d'adresser à la bibliothèque royale de Belgique deux ballots d'ouvrages imprimés en Danemark. C'est ainsi que par des relations étendues et qui prennent chaque jour plus d'extension, ce grand établissement s'en richit avec rapidité. L'université de Berne vient tout nouvellement de lier avec lui des rapports scientifiques. On a déjà annoncé le magnifique présent que lui a fait le roi de Prusse des œuvres du grand Frédéric.

Gravures. — A ces deux livraisons sont jointes deux planches ayant rapport à la question traitée dans notre feuille 14me; c'est-à-dire l'antiquité de l'estampe de 1418, conservée à la bibliothèque royale de Bruxelles. L'une donne le fac-simile de cette planche, l'autre donne le *Saint-Christophe* de 1423, également en fac-simile, ainsi qu'une estampe appartenant à la collection de la bibliothèque royale de Paris. Ces deux dernières sont là comme pièces justificatives et de comparaison.



UNE PROPOSITION

DE M. GALLAIT

A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Il y a environ trois mois, *la Renaissance* publia un premier article sur la nécessité d'établir une *Société de secours mutuels* entre les artistes, et elle disait alors :

« Vous tous que vos convictions ont entraînés dans la carrière des arts ; vous qui, comptant sur un avenir prospère, associez une compagne à vos rêves de bonheur et voyez presque toujours les enfants arriver plus promptement que la fortune. vous pouvez devenir infirmes ou malades comme P..., fous comme J..., ou mourir à l'hôpital comme Flatters ! Ne l'oubliez pas, si la gloire et la fortune vous caressent aujourd'hui, la mort ou la misère peuvent frapper à votre porte demain ! Songez à votre famille ; songez à vous-mêmes ; répondez à l'appel de vos frères, et les membres de l'association veilleront sur vous, sur vos veuves et sur vos enfants ! »

Nous sommes heureux de voir que nos idées ont fructifié.

Dans la séance de l'Académie du 4 décembre dernier, M. le secrétaire Quetelet a déposé, de la part de M. Gallait, et en son propre nom, la demande « *que la classe veuille bien s'occuper d'examiner les bases sur lesquelles il conviendrait d'établir une caisse de secours en faveur des artistes malheureux.* »

La proposition aura un résultat, nous l'espérons, surtout venant de la part d'un artiste aussi éminent et d'un homme aussi haut placé dans l'estime publique que l'est M. Gallait. Mais il faut bien prendre garde, selon nous, d'amoindrir la question. Nous n'avons jamais dit et nous n'avons jamais prétendu que l'association dût se borner à secourir seulement les artistes malheureux, — c'est-à-dire ceux qui n'ont pas de quoi dîner, — il faut aussi qu'elle songe aux veuves et aux orphelins ; car un artiste est, non-seulement respectable dans son malheur personnel, mais il l'est encore dans l'infortune des malheureux qu'il laisse après lui. Il faut donc élargir la question et donner à l'association des garanties d'avenir en lui imprimant le caractère d'une pensée large, humanitaire, nationale dans toute l'acception du mot.

Nous ne savons si c'est une idée qui est venue dans l'esprit de quelques personnes, après avoir lu notre premier article, mais il y a quinze jours à peine, nous avons appris la création d'une société de secours formée *seulement* entre les *artistes musiciens*. Pourquoi donc toutes ces dissidences ? — Est-ce que les artistes ne sont pas tous frères ? Que l'on soit musicien, peintre, statuaire, graveur ou architecte, on est toujours artiste. Nous voudrions donc voir cette société nouvelle qui a déjà des garanties de succès puisqu'elle a commencé à fournir sa carrière et à recevoir un bon nombre de souscriptions, nous voudrions, dis-je, qu'elle voulût élargir les bases de sa constitution et qu'elle y admît les artistes de quelque nature qu'ils soient. Une société ainsi constituée trouverait facilement des adhérents, et nous ne doutons nullement d'un succès éclatant.

Diviser pour régner est une mauvaise maxime inventée par l'égoïsme le plus absolu ; il vaut donc mieux se rallier à la belle devise belge « *l'union fait la force* » et fondre dans une même pensée nationale la grande idée philanthropique d'une caisse mutuelle de secours entre tous les artistes.

Nous sommes persuadés que M. Gallait fera tous ses efforts pour arriver à ce résultat, et que l'Académie elle-même émettra un vœu favorable à cette proposition. Nous nous étions proposé de publier les statuts que nous avons en portefeuille, mais nous aimons mieux, aujourd'hui que notre mission d'initiative est remplie, laisser à qui de droit les mesures d'organisation que l'on jugera convenable d'adopter. Notre devoir, à nous, est de semer des idées ; c'est aux autres à les féconder.

J. A. L.

QUELQUES OBSERVATIONS

SUR LE TRAITÉ DES DIVERS ARTS

DU MOINE THÉOPHILE

ET SUR LA DÉCOUVERTE DE LA PEINTURE A L'HUILE.

Peu de personnes assurément, même parmi les artistes, connaissent le *Traité des divers arts* du moine Théophile ; et parmi celles qui le connaissent, il en est peu, nous en sommes convaincus, qui sachent en apprécier l'importance à sa juste valeur. Il résulte cependant, de la publication de ce livre, qui est assez récente, puisqu'elle date de quelques mois seulement, une foule d'enseignements précieux qu'il ne serait peut-être pas inutile de consigner ici, attendu qu'ils touchent à l'histoire de l'art en général et aussi un peu à l'histoire de l'art belge en particulier.

Les savants connaissaient bien depuis longtemps, le *Diversarum artium schedula*, — car tel est le titre réel du manuscrit ; — mais ce bouquin n'avait jamais été translaté du latin en français. Deux hommes de cœur et de talent, messieurs le comte de l'Escalopier, bibliothécaire à l'*Arsenal*, où était Charles Nodier, et Marie Guichard, employé supérieur à la *bibliothèque royale* de Paris se sont acquittés de cette tâche avec un zèle au-dessus de tout éloge. Le premier s'est chargé de la traduction ; le second, des commentaires et de l'*introduction*. C'est dans cette dernière appréciation que se trouvait en effet la partie scabreuse de l'ouvrage. Dans les cinquante et quelques pages que M. Guichard y a consacrées, il a essayé de résoudre une double question qui divise et divisera pendant longtemps encore les savants de l'Europe.

La première est celle-ci : L'invention de la peinture à l'huile est-elle antérieure au xve siècle, et quelle part doit-on faire à Van Eyck ou Jean de Bruges dans cette invention ?

La seconde se formule ainsi : Le *Diversarum artium schedula* remonte-t-il au delà du xve siècle ?

Il semble, au premier abord, que rien ne devrait embarasser dans cette question toute multiple qu'elle soit, puisqu'elle est résolue depuis longtemps par les textes ; mais il n'en est point ainsi. Il y a des gens pour qui Vasari est un dieu et qui considèrent MM. Léopold Leclanché et Jeanron ses traducteurs, comme des prophètes. On ne peut pas les faire démordre de là.

Cependant, personne aujourd'hui, ayant quelques connaissances positives sur l'histoire de l'art, ne soutiendra sérieusement que la peinture à l'huile date du xve siècle, et sans enlever la moindre parcelle de gloire à Van Eyck, il est bien avéré que la découverte est de beaucoup antérieure. Ce que personne, toutefois, ne

s'est avisé de révoquer en doute, c'est que le premier il a su mettre en œuvre la découverte et laissé des œuvres remarquables exécutées par ce procédé.

La question n'est donc plus de savoir si Jean de Bruges est l'*inventeur* ou bien l'*applicateur;* le fait est jugé. L'essentiel est de connaître qui a inventé, et à quelle date on doit faire remonter l'invention?

Si nous voulons maintenant, pour éclairer la discussion, nous appuyer sur des documents écrits, Théophile est en effet le premier qui nous en fournisse. Il suffit d'ouvrir le *Traité des divers arts* au chapitre intitulé : *de modo colorandi*, pour reconnaître que tout le secret de la peinture à l'huile est renfermé dans les quelques lignes d'un simple alinéa que voici : Si vous voulez peindre, dit Théophile, « *accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter* OLEO LINI sine aquâ, ET FAC MIXTURAS VULTUUM AC VESTIMENTORUM sicut superiùs aqua feceras; *ac bestias, sive aves, aut folia variabis suis coloribus prout libuerit.* » Ceci est parfaitement clair, n'est-il pas vrai? « *Prenez les couleurs dont vous voudrez vous servir,* broyez-les *avec soin dans* L'HUILE DE LIN SANS EAU et vous ferez après cela LES TEINTES DU VISAGE ET DES VÊTEMENTS, *ainsi que vous l'avez fait avec les couleurs à l'eau; puis, s'il vous convient, vous donnerez aux animaux, aux oiseaux et aux feuilles les nuances qui leur sont propres.* »

Évidemment en présence d'un pareil texte l'indécision n'est plus permise. Il faudrait alors qu'il y eût parti pris à l'avance de soutenir une opinion contradictoire, pour ne pas se ranger de bonne foi à celle-ci. — Il est vrai que beaucoup de traducteurs, de philologues et de commentateurs s'amusent à faire ployer les textes à l'excentricité de leurs systèmes; il y a des commentateurs qui ne vivent que de paradoxes, d'autres qui ne vivent que de subtilités philologiques, afin de mettre les savants à la torture. Mais comme on finit toujours par apercevoir le bout de l'oreille, ici où là, le ridicule est souvent le lot réservé à leurs travaux excentriques.

Ainsi, par exemple, le *circumlitio* de Pline et le *politissima arte* ou le *politum artis* de Cicéron, ont fait dire plus de sotises aux commentateurs que jamais tous les savants d'Europe réunis n'ont eu de cheveux à la tête ou de poils au menton. *Politissima arte* n'a jamais voulu dire *le plus beau poli de l'art,* ainsi que l'ont prétendu quelques traducteurs; on *polit* une glace, on *polit* un panneau de voiture, mais on ne polit jamais un tableau, ni une statue! Il y a plus, ce que le bourgeois — *le profanum vulgus* — appelle *le poli dans l'art,* doit être plutôt considéré comme un défaut que comme une qualité. Metzu et Gérard Dow ont fait des tableaux extrêmement fins, mais ils ne les ont pas *polis* pour cela; c'était donc tout simplement, par *le fini, le modelé le plus précieux,* qu'il fallait traduire *arte politissima.* — Nous ne nous amuserons pas à faire un cours de philologie pour expliquer le *circumlitio* de Pline; Winkelmann a déjà soulevé un coin de la vérité à cet égard. Ce que nous avons voulu prouver par l'exemple qui précède, c'est que la plupart des paléographes, des antiquaires et des philologues, sont des rêveurs qu'il n'est pas toujours bon de suivre dans leurs excursions imaginaires.

Pour en revenir à notre moine et son *Traité*, la question vitale par excellence, celle qui n'a pas encore été résolue, c'est l'époque précise à laquelle appartient le manuscrit. Ce point arrêté, l'on aura au moins une base réelle pour asseoir l'invention.

Là encore il y a eu bon nombre d'erreurs commises et de dissertations écrites sans résultat. Une des plus plaisantes est celle de deux Français, messieurs Jeanron et Léopold Leclanché qui ont traduit et annoté Vasari. A la page 8 du t. III de leur ouvrage, ils disent : « NOUS PRÉTENDONS *que cette précieuse découverte* (la peinture à l'huile) *remonte au* XIe *siècle, et nous en réclamons l'honneur pour le moine Théophile!* » En ce qui concerne la découverte, c'est fort bien; le texte de Théophile est trop clair pour qu'on aille le contester mais en ce qui concerne le XIe *siècle*, ces messieurs n'ont oublié qu'une chose, c'est de prouver que le manuscrit est en effet de cette époque et d'appuyer leurs dires sur quelques raisonnements concluants, à défaut de pièces justificatives.

Après tout, quand on est commentateur, à quoi bon des arguments ou des pièces justificatives? — Toutes ces bêtises-là sont bonnes pour des savants. Quand on est commentateur, on doit se borner à commenter, et rien de plus! — Voici donc, sans doute, le raisonnement de ces messieurs. Ils se sont dit: Cornelius Agrippa, Gesner, Simler, Bayle, Feller, Aghietti, Lessing et quelques autres ont affirmé que le manuscrit était du XIe siècle; ce sont des malins qui s'y connaissent, faisons comme eux! — Personne ne nous contredira, n'ira voir; puis d'ailleurs si l'on vient, nous les mettrons en avant. Ainsi dit, ainsi a été fait. Personne n'a été voir, en effet; mais on a ri. — Excepté M. Guichard toutefois — car c'est une justice à lui rendre; M. Guichard ne rit jamais, surtout quand il s'agit d'*incunables*, d'éditions princeps, de dates à exhumer ou à expliquer.

Et la preuve que M. Guichard ne plaisante jamais dans les questions de cette nature, c'est qu'il a écrit à la page 49me de son *introduction* les quelques lignes suivantes, qui, si elles ne sont pas concluantes, sont cependant bien près de la vérité.

« La publication d'un *traité*, dit-il, où le peintre, le verrier, le *mosaïciste*, le miniaturiste, le ciseleur et le fondeur de métaux, le calligraphe, le facteur d'orgues, le joaillier, etc., viennent chacun puiser des instructions, ne saurait être, selon moi, un fait isolé; et elle n'a pu avoir lieu qu'à une période de renouvellement et de renaissance. Tel est en effet, dans l'histoire moderne le caractère des XIIe et XIIIe siècles, qui ont donné aux sciences Roger Bacon, Raimond Lulle et Vincent de Beauvais; à la poésie, Dante; à la peinture, Cimabué et le Giotto; à la politique, saint Bernard, Louis XI et l'abbé Suger. » Pour corroborer ensuite son opinion et l'appuyer sur des faits, M. Guichard cite un passage de Théophile, ainsi conçu : « Enflamme-toi désormais, dit le saint moine, à son élève — *Prologue du livre III* — enflamme-toi d'une ardeur plus laborieuse; ce qui manque encore parmi les instruments de la maison du Seigneur, viens le compléter dans tout l'effort de ta pensée. Sans eux les divins mystères ni le service des autels ne peuvent s'accomplir. Ce sont les calices, les candélabres, les encensoirs, les vases des saintes huiles, les burettes, les châsses des reliques saintes, les croix, les missels et autres objets qu'une utile nécessité réclame pour l'usage de l'église. » Puis M. Guichard ajoute, comme argument et comme conclusion : « Il n'est pas possible que LA *diversarum artium schedula* *, manuel destiné à la foule des travailleurs, ait paru dans un temps où ce luxe hiératique n'aurait été qu'une exception. Bien plus, quand on compare les textes de Théophile avec les travaux des artistes aux XIIe et XIIIe siècles, on aperçoit bientôt une conformité parfaite entre la doctrine du maître et les productions des élèves. »

On voudra bien convenir avec nous qu'il y a une sorte d'embarras, une espèce d'hésitation, répandue sur toute cette argumentation. Elle n'est pas serrée, elle n'est pas fortement logique, elle n'est pas concluante. Sans doute, si l'on examine les travaux des artistes au XIIe et au XIIIe siècle, on trouvera une conformité parfaite entre la doctrine des maîtres et les productions des élèves; mais en quoi trouve-t-on cette conformité? Comment la voit-on; où se manifeste-t-elle? — On nous parle bien de calices, d'ostensoirs, de candélabres, d'encensoirs, de burettes, de châsses, de croix, de missels, etc.; mais on oublie qu'il y avait des calices, des encensoirs, des candélabres, des croix et des missels avant le XIIe siècle. Ce n'est donc pas, ainsi que le dit M. Guichard, dans ce *luxe hiératique*, en usage dès les premiers âges de

* Pourquoi *la* plutôt que *le* surtout quand on traduit *Schedula* par *traité?* — On dit *le* Gallia Christiana et non pas *la* Gallia christiana, bien que ce soit plus grammatical peut-être. Nous ne faisons après tout cette remarque que pour constater un abus de la science bibliographique, qui laisse au caprice et à l'arbitraire le soin de régler ces diverses locutions.

l'église *, que l'on pourra trouver des raisons suffisantes pour déterminer la date précise du manuscrit. A ce compte-là, le *Diversarum artium schedula* pourrait tout aussi bien appartenir au VIe siècle qu'au XIIIe, et il n'y aurait pas de raison pour ne pas retomber dans les erreurs paléographiques de Leiste et de Lessing.

Une particularité bien plus puissante, un fait bien plus concluant, ressort à notre avis de l'examen du texte de Théophile, et nous regrettons que M. Guichard, qui l'avait entrevu, n'ait pas insisté plus vivement pour le faire ressortir. A la page 59 de son *introduction*, il dit : « Jamais l'art du peintre-verrier ne fut plus florissant, d'une application en quelque sorte plus vulgaire, et le livre II de Théophile traite particulièrement du coloriage du verre. »

En effet, le *traité des divers arts* contient une série de chapitres fort détaillés à ce sujet. Mais ce n'est pas là où nous en voulons venir, et bien que ce fait soit important, il existe un passage de la *préface* bien autrement important et bien plus affirmatif. Le voici : « *Si tu approfondis attentivement ce traité*, dit Théophile, *tu trouveras là tout ce que recherche la France dans l'agencement des précieux vitraux*, quiquid in fenestrarum pretiosa varietate DILIGIT FRANCIA. »

Dans ces quelques lignes, selon nous, se trouve résolue toute la question. La contexture grammaticale même de cette phrase indique qu'elle a été écrite dans le temps où la France s'occupait à rechercher une précieuse variété dans la disposition de ses vitraux; or, à quelle époque la France procédait-elle à cette recherche? — La réponse ne sera pas difficile. Les plus anciennes verrières connues en France sont celles d'Angers, du Mans, de Chartres et de Saint-Denis. Suger faisait poser ces dernières, vers 1150 **. Théophile ajoute aussi quelque part que les Français étaient alors fort habiles en ce genre de travail, *in hoc opere peritissimi sunt Franci;* on peut donc tirer une induction péremptoire de ce fait. Toutefois, comme il est impossible d'admettre que l'on soit arrivé tout d'un coup à un très-haut degré de perfection, dans cet art, on voudra bien attendre, pour appliquer aux Français cette épithète de *peritissimi*, que le XIIIe siècle ait ouvert sa marche et qu'il ait attaché ses magnifiques verrières aux armatures de nos basiliques.

Nous répéterons donc de nouveau ce que nous avons déjà dit. L'usage des calices, des ostensoirs, des candélabres, des châsses, des croix et des missels ne prouve rien, puisqu'il en existait avant le XIIIe siècle. Avant le XIIIe siècle aussi on enluminait des manuscrits; mais ce qui n'existait pas avant cette époque, ce dont on ne peut pas attribuer l'origine ni le développement miraculeux à une autre époque, c'est l'art du peintre-verrier qui était encore dans son enfance au commencement du XIIe siècle, et qui n'a atteint son apogée qu'au milieu du XIIIe. D'un autre côté, si l'on veut raisonner philologiquement, le mot *diligit* employé par Théophile, implique évidemment l'idée d'un fait *présent*. On sent l'homme qui parle de ce qui est, de ce qu'il sait, de ce qu'il voit, qui donne des conseils de pratique usuelle; or, comme l'art du peintre-verrier n'existait pas encore, qu'il n'a commencé à prendre des développements sérieux que vers la fin du XIIe siècle, on peut affirmer sans crainte que le *Traité* de Théophile appartient à la première moitié du XIIIe siècle. Alors, seulement les Français étaient très-habiles et méritaient l'épithète de *peritissimi*.

Il ressort donc aujourd'hui deux faits bien constants, bien avérés, bien établis de la publication du *diversarum artium schedula :* c'est que, ce qui n'était autrefois qu'une hypothèse est maintenant une réalité. D'une part, l'âge du manuscrit est fixé, et de l'autre, on sait à quoi s'en tenir sur les assertions de Vasari. D'un autre côté, il nous reste à féliciter M. Guichard de sa belle *introduction* et M. le comte de L'Escalopier de son précieux travail. En publiant le *traité* de Théophile il a rendu un véritable service à la science, et qui plus est, à beaucoup de *sciences appliquées,* qui pourront tirer de là une foule d'enseignements curieux, si l'on tient à remonter à l'enfance de leurs procédés. Nous regrettons toutefois que M. de l'Escalopier n'ait pas osé émettre une opinion personnelle sur le fond même de la question principale. Il s'est tenu dans une si prudente réserve, il a marché tellement serré entre les joints du texte qu'il n'a pas cru devoir s'en écarter d'une ligne. « *Nous publions une édition, et non une encyclopédie des arts,* a-t-il dit à la page XI de ses PRÉLIMINAIRES, *nous n'avons donc point la prétention de faire, à propos de notre auteur, un cours comparé et expérimental.* » Là, à notre avis, est le tort de M. l'Escalopier, et il voudra bien nous permettre de le lui dire. Il n'aurait pas dû se borner à faire une version plus ou moins exacte, à comparer les textes entre eux, et à donner des variantes de ces mêmes textes. C'est là un vrai travail de Romain, pour lequel M. le comte de l'Escalopier ne nous paraît pas né. Il aurait dû, au lieu de rejeter à la fin de son volume quelques notes dubitatives et qui ne sont pas toujours en harmonie parfaite avec l'*introduction*, entrer largement dans la question, et arriver, par la contexture philologique ou paléographique des textes, à déterminer une date précise.

M. Guichard a été plus audacieux que son collaborateur et ami; il s'est élancé dans l'arène en athlète habitué au combat; il a attaqué de front Vasari, Guarienti, Morelli, et il les a tous écrasés sous les coups de sa brillante érudition bibliographique. Puis, après avoir prouvé par une argumentation fort serrée, à Raspe, à Leiste et à quelques autres obstinés, que le *Traité* du moine Théophile est bien au fond le même que le texte qui a servi à la compilation dont parle l'anonyme du *lumen animæ,* il se présente droit à Lessing, la logique au poing, et il lui démontre rudement que l'artifice invoqué par lui pour faire remonter le *Diversarum artium schedula* au XIe siècle est d'une subtilité philologique par trop évidente pour qu'il puisse y ajouter foi. « Il ne suffit pas, dit-il, de trouver dans une chronique quelconque, un Tutilo qualifié de *picturæ artifex,* pour le présenter au public comme l'auteur du *Traité des divers arts;* il ne suffit pas non plus de voir une affinité plus ou moins grande entre *Tutilo* et *Théophile* pour avoir le droit de mettre en circulation une erreur grossière; il faut au moins s'appuyer sur des faits, des faits palpables, incontestables et incontestés. » L'auteur de l'*Introduction* a donc eu raison de malmener ses adversaires, de tailler en pièces leurs prétentions et de réduire à néant leurs arguments ultra-philologiques.

Un double fait capital reste donc, au milieu de tout cela, parfaitement acquis à la science et à l'art; c'est que le *Diversarum artium schedula* est bien réellement du XIIIe siècle, et que l'invention de la peinture à l'huile, remonte également à cette époque, si remarquable déjà dans l'histoire de l'art, par la grandeur et la beauté de son architecture. Van Eyck n'a absolument rien à perdre à cette révélation, et il n'en restera pas moins pour cela l'une des plus grandes figures historiques du XVe siècle. Van Eyck a été l'artiste, Théophile l'artisan. En général, les inventeurs de toutes les époques et de tous les pays ont eu à peu près le même sort, ils sont restés ignorés. L'inventeur ordinairement a bien assez à faire d'inventer, il ne va pas plus loin : viennent ensuite les perfectionneurs qui, assis sur son invention, la cisèlent, et, partis de plus loin, vont aussi plus loin que lui. A eux la renommée, à lui l'oubli éternel — à moins qu'il ne vienne quelque intelligent résurrectionniste, comme M. de l'Escalopier, qui fasse revivre leur nom et leurs droits à l'estime de la postérité. Fulton ou Papin sont moins connus en Bavière que les frères Kœchlin à Munich ou que William Norris à Vienne ou à Berlin; et cependant ces derniers ne font que mettre en œuvre et profiter chaque jour de l'invention des premiers. Cela a bien son mérite. Pour mon propre compte, j'avoue que je préfère un tableau de Jean de Bruges à un manuscrit de Théophile et que j'ai beaucoup plus

* Voir les *notes* de M. L'Escalopier sur ces matières.

** Voyez Félibien, le traité de Suger : *de administratione suâ* et le *traité de la peinture sur verre,* d'Alexandre Lenoir.

de plaisir à voir une belle locomotive de Cockerill que la marmite autoclave de feu M. Papin.

Pour en finir avec notre moine et avec son *Traité*, nous considérons le *Diversarum artium schedula*—au point de vue de l'art-pratique — comme un livre inutile. Au point de vue bibliographique et philologique, c'est une curiosité merveilleuse. On a dit que ce livre pourrait être d'un grand secours aux artistes parce qu'il donnait connaissance de *recettes perdues :* ceci est bon pour les niais; l'artiste ne peut puiser là que des enseignements faux, attendu que l'auteur s'applique à donner des procédés et des préparations que l'art repousse aujourd'hui. Au XIVe siècle ce livre pouvait rendre quelques services, peut-être; de nos jours il ne peut servir à rien. En peinture, comme en sculpture, il y a certaine science, certaines révélations que ni les *traités* ni les *maîtres* ne peuvent nous apprendre, parce qu'elles sont plutôt le résultat d'un sentiment inné, de facultés artistiques intimes, qu'elles ne sont l'œuvre de procédés ou d'enseignements théoriques.

Le livre de Théophile nous a cependant révélé des faits nouveaux, c'est un titre suffisant pour mériter notre intérêt et nos éloges. Nous remercions donc bien sincèrement MM. Guichard et de l'Escalopier de nous avoir fourni en cette circonstance l'occasion de les leur transmettre.

J. A. L.

LES CHAPERONS ET LES CHAPEAUX.

SECOND ARTICLE.

Les chapeaux sont la coiffure qui succéda aux chaperons.

Le mot chapeau, primitivement *capel* et *chapel*, vient de cape ou chape, comme qui dirait petite cape, du latin *caput*, tête. D'autres, moins vraisemblablement, ce me semble, le veulent faire venir de *capillus*, cheveu, de la même langue. Quoi qu'il en soit, la racine est toujours la même : *cap*, chef, *caput*.

Le chapeau était d'abord une calotte à rebord plus ou moins large suivant la mode. Plus tard la calotte s'exhaussa et prit une forme conique.

Il était susceptible d'ornements distinctifs comme les autres coiffures. Les rois ornèrent le plus souvent leurs chapeaux ou leurs bonnets d'un cercle d'or fleuronné, c'était la coiffure de tous les jours. Le roi Jean et Charles le Mauvais, roi de Navarre, sont, dans les monuments contemporains, représentés toujours ainsi. Les princes inférieurs portaient d'autres marques distinctives, comme nous le verrons plus tard.

Les premiers chapeaux proprement dits sont du temps de Charles VI, c'est même le premier de nos rois qui en ait porté. C'est vers le milieu de son règne, époque, comme nous l'avons vu, de la défaveur du chaperon, que le chapeau de feutre à forme haute et pointue fut inventé. On n'en fit usage qu'à la campagne.

Sous son successeur le chapeau s'introduisit dans les villes, et on le prit pour la pluie. C'est avec cette coiffure que Charles VII fit son entrée à Rouen en 1449. Les chapeaux de ce temps ressemblent à ceux du temps de Henri IV. La forme en est peu gracieuse et surtout peu utile, car elle ne met à l'abri ni du soleil ni de la pluie. Sous ce dernier rapport ils se rapprochent des nôtres.

Sous Louis XI la forme des chapeaux se rapprocha de celle de nos casquettes de chasse. Ils se portèrent en toute saison. On sait que ce roi attachait à son chapeau en guise de couronne de petites vierges de plomb, et qu'il faisait sa prière devant. Nous possédons cependant un portrait en médaillon de Louis XI qui le représente avec un chapeau différent du nôtre, seulement par la petitesse des bords et la forme très-conique. Il ne porte pas de cercle fleuronné.

Son fils Charles VIII, à son entrée triomphale dans Rome, lors de son expédition en Italie, portait un chapeau de poil de chèvre (espèce de castor) doublé de velours vermeil ou rouge ponceau.

Louis XII reprit le bonnet ou mortier. François Ier adopta définitivement le chapeau, qui n'a pas été quitté depuis, hormis momentanément sous Charles IX et Henri III, époque à laquelle prévalut la mode élégante des toques de velours ou de soie garnies de plumes et de pierreries; mais jusqu'au temps de Henri IV le chapeau resta assez rare parmi les bourgeois.

On représente le chapeau, faussement appelé *à la Henri IV* retroussé sur le devant, rond et bas de forme; mais c'est une tradition inexacte, un mensonge historique de l'invention des peintres modernes. Les portraits authentiques de ce prince lui donnent un chapeau très-pointu, élevé et orné d'une seule plume.

Le chapeau de Louis XIII est très-large de bords et orné de grandes plumes flottantes. Sa forme est celle qu'il a lors de sa sortie de chez le foulon. C'est le chapeau de nos forts de la Halle, et des paysans de l'Ouest.

Celui de la fin du siècle de Louis XIV est rempli de petites plumes et un peu retroussé de trois côtés. L'ampleur des perruques de ce temps le rendant inutile pour la protection de la tête, il se mettait souvent sous le bras. Jusqu'en 1789 le chapeau se porta souvent à la main, même dans la rue. Depuis ce temps la forme du chapeau alla toujours s'exagérant en hauteur, et les bords en largeur jusqu'à l'époque actuelle, où cette coiffure est devenue cylindrique.

On se servit quelque temps de la *cornette* ou queue (ne confondez pas avec celle des femmes, espèce de serre-tête) pour le chapeau. On voulut même forcer à la porter pour la distinction des rangs; mais il fallut renoncer à restreindre ainsi la coquetterie française.

Comme signe de dignité, il ne reste plus que le chapeau des prélats cardinaux qui est rouge et celui des évêques et archevêques, orné d'un cordon et de trois glands d'or.

Le plumet au chapeau indiquait que le porteur était gentilhomme et militaire. Les hommes de robe ne le mettaient que dans les vacances, puis tout le monde se l'arrogea sans droit, surtout le noir; le blanc seul resta consacré au vrai genlilhomme, à la noblesse d'épée.

Le chapeau galonné d'or ou d'argent fut aussi un signe de noblesse jusqu'au commencement du XVIIIe siècle, époque où la confusion des rangs par celle des distinctions sociales présageait déjà la grande confusion révolutionnaire.

Les auteurs prétendent que les chapeaux de ville en castor et en feutre sont nés des chapeaux de fer que l'on portait à la guerre. Le *chapel de fer* est le casque du XIIe et du XIIIe siècle. On sait que le mot *casque* est de date très-moderne, et n'existait pas alors. On disait aussi *chapel de fer à visière*, comme on peut le voir dans Froissart et autres auteurs de ce temps.

L'usage des chapeaux ne fut pas simultané dans tous les rangs de la société. Il s'était beaucoup perfectionné chez les grands seigneurs, et ils le portaient déjà fort orné, que les bourgeois se servaient encore du chaperon. Les chapeaux se garnissaient de perles, de pierreries, de plumes et de franges, et quelquefois ils se retenaient par un cordon passant sous le menton.

Cette coiffure fut aussi en usage parmi les femmes; mais elles ne suivirent pas la mode des hommes dans toutes ses variations. On les vit avec le chapeau de velours retroussé, garni de plumes et maintenu par un cordon. Sous Louis XIII elles le mirent pour aller à la chasse; il était alors en feutre. A vrai dire cette coiffure fut peu usitée parmi elles, et ne l'est encore que chez les amazones de notre temps.

Après avoir parlé des chapeaux, nous dirons naturellement un mot de ceux qui les font. C'est bien le moins de leur faire cet honneur.

Les chapeliers au moyen-âge étaient divisés en quatre classes : 1° les chapeliers de fleurs, qui faisaient les couronnes ou chapels de fleurs, ornement fort en usage dans les tournois; 2° les cha-

peliers de feutre, industrie encore existante, mais dominée par l'industrie nouvelle des chapeaux de soie, dont le prix est plus modéré; 5° les chapeliers ou bonnetiers de coton; 4° les chapeliers de paon. Ce genre de chapellerie est peu connu même des antiquaires. La couleur de ses produits était violette (en italien *pavonazzo*) ou bigarrée comme les plumes de paon.

Il y avait en outre les fourreurs et les garnisseurs de chapeaux de feutre. Enfin les chapeaux d'*orfroi*,—c'est-à-dire de drap d'or frisé, chapeaux à franges d'or; car c'est encore ici une question d'archéologie, — étaient fabriqués par des femmes que l'on nommait *fesseresses* de chapeaux d'orfroi.

Voilà comment se couvraient nos pères; mais soit qu'on regrette ou non, sous le rapport de la grâce et du pittoresque, ces anciennes modes, il nous semble à nous, que l'on devra regretter l'esprit généreux de ces temps et les nobles idées écloses sous les chaperons et les chapeaux.

ALFRED DE MARTONNE.

DES ARTS ET DU DESSIN EN CHINE.

EXPOSTION DES ÉCHANTILLONS RAPPORTÉS DE LA CHINE PAR LES DÉLÉGUÉS DU COMMERCE *.

Les arts, et la peinture entre autres, ont une large part dans les productions rapportées de Chine. Depuis longtemps, nous savons ce que les Chinois savent faire en ce genre; tout ce que nous avons vu à l'exposition confirme cette pensée, que la patience, en effet, et non point le sentiment de la nature, préside seule à leur exécution. Une école moderne semble pourtant vouloir se former. Quel sera son destin? Ce qui peut lui arriver de moins malheureux, c'est tout simplement de mourir de faim, car les Chinois ne sont pas hommes à changer de goût du jour au lendemain. Lamb-quoi, de Canton, est le chef de cette nouvelle école de peinture; Lamb-quoi a étudié quelque temps sous un peintre anglais qui était allé se fourvoyer en Chine. M. Renard a fait faire son portrait par l'artiste de Canton. Ce portrait, d'une grande ressemblance, figurerait convenablement à nos expositions, et pourrait au besoin être signé Gros-Claude ou Rouillard. Pour un Chinois, un pareil changement de manière est d'autant plus étonnant que Lamb-quoi éprouve journellement des humiliations peu encourageantes. Lors de l'ambassade de lord Macartney, on fit cadeau à l'empereur du Céleste-Empire d'un portrait du roi Georges d'Angleterre; sa première question fut de savoir si l'ombre portée par le nez était une tache qui déparait la figure du monarque anglais. Chaque jour le malheureux Lamb-quoi est exposé à de semblables questions; les Chinois ne comprennent que la peinture plate, d'une seule teinte et qui ne tourne pas. Quant aux personnages qui se font peindre, ils ne se contentent pas de questionner, ils renvoient l'œuvre à l'artiste et le regardent comme un impertinent qui les défigure. C'est par suite de refus de ce genre, que M. Renard se trouve possesseur de plusieurs portraits en miniature laissés pour compte à Lamb-quoi. Nous avons remarqué surtout un délicieux portrait de femme, qui est sans contredit une peinture de beaucoup de mérite.

Ce portrait nous apporte avec lui la preuve consolante que si les Chinois sont d'affreux magots, les Chinoises, au contraire, sont de ravissantes personnes.

Nous ne pouvons quitter les portraits sans parler de celui de M. Hedde, le délégué de l'industrie des soieries. Celui-là est peint par You-quoi junior (il y a un You-quoi aîné), artiste classique, qui ne sacrifie pas à la peinture *barbare*, c'est-à-dire européenne. You-quoi junior a fait de M. Hedde le plus beau mandarin qu'on puisse imaginer. Ce portrait est une charge à faire trembler Dantan.

Nous avons remarqué aussi un portrait de Kry-ying, le haut commissaire impérial, vice-roi des deux provinces de Kwang-tong et Kwang-si, surintendant des cinq ports ouverts, etc., etc., signataire du traité avec la France, et qui vient d'être décoré de la Légion d'honneur! Ce portrait à l'huile représente un bien laid personnage. M. Rondot a calqué et dessiné le portrait de l'empereur Taou-Kwang sur un portrait original. L'empereur n'est, ma foi, pas beau non plus. L'auteur de la peinture originale a dit à M. Rondot que ce portrait de l'empereur était *ressemblant aux huit dixièmes!* O triple Chinois! En Chine, il y a une échelle de proportion pour la ressemblance.

You-quoi l'aîné est l'auteur d'une nombreuse suite de tableaux de genre, peints à l'huile, où l'on retrouve avec surprise une perspective correcte, vraie, européenne en un mot. You-quoi est un adepte de l'école moderne; il n'a cependant pas étudié dans l'atelier du peintre anglais; mais c'est en regardant et en étudiant des gravures et des lithographies d'Europe, qu'il a compris et réformé ce que la manière chinoise a de vicieux. Malheureusement, en perfectionnant ses paysages, il n'a pas pensé à perfectionner les personnages qu'il y place; et, en voyant ces figures plates dans des perspectives où l'œil est satisfait, nous avons regretté ces rochers qui surplombent et ces ponts impossibles qui appartiennent au vieux style; tant il est vrai qu'il faut de l'harmonie, même dans le mauvais; l'extravagance chinoise a la sienne. You-quoi est l'auteur de deux immenses toiles représentant une vue du fleuve Tchoukiang et le panorama de Canton. Ces deux toiles sont européennes pour la perspective, mais un mauvais coloris détruit l'harmonie des lignes.

Un autre peintre, non moins célèbre, Tïng-quoi, a dessiné au trait l'immense collection des albums que M. Renard a eu l'heureuse idée de faire exécuter. Nos délégués n'obtenaient en Chine que fort difficilement d'être introduits dans l'intérieur des fabriques. Souvent aussi, faute de drogman, il leur était impossible d'utiliser leurs visites. Ils chargèrent donc Tïng-quoi et You-quoi de leur composer des albums où se trouveraient dessinés, planche par planche, les métiers et les détails de chaque fabrication, opération par opération. Ces artistes ont exécuté ces albums avec une patience toute chinoise; pas un détail n'est oublié. Un mandarin a écrit à chaque page le détail des opérations. M. Julien, du Collége de France, trouvera là de quoi s'escrimer.

La collection de ces albums n'a pas seulement une valeur d'utilité, elle en a encore une grande comme produit artistique. Tous ces dessins, ceux de Tïng-quoi principalement, sont exécutés au trait avec hardiesse. Les personnages, que des teintes plates ne viennent pas défigurer, sont là pleins de naturel et de désinvolture. Chose étrange, tous ces dessins de machines, qui sont d'une exactitude mathématique, sont faits à la main avec le pinceau seul. L'artiste, gêné par la longueur de ses ongles, saisit son pinceau à pleine main, comme au théâtre on saisit un poignard, et, le bras levé, il tire des lignes, arrondit des circonférences, trace des ovales, dessine des lignes parallèles d'une pureté et d'une rectitude merveilleuses. Tïng-quoi, avec son pinceau, peut défier l'école de Châlons avec ses compas, ses équerres et ses règles. Avant d'avoir vu les œuvres de ce brave Chinois, nous aurions regardé comme fabuleuse une telle habileté.

La caricature a beaucoup de représentants en Chine. Nous laissons à penser ce que doivent être sous la main des Chinois l'exagération et l'enlaidissement volontaires de la nature. Il est impossible d'imaginer quelque chose de plus biscornu. Yang-foo, tel est le nom du Grandville, du Daumier ou du Cham chinois; son genre tient un peu de Goya l'Espagnol et même de l'Anglais Hogarth. En Chine, la caricature ne s'est pas encore faite politique. Parmi les caricatures les plus grimaçantes, nous avons remarqué les infortunes d'un mandarin. Dès la première scène, il est en proie aux ennuis du ménage: les enfants crient, les chiens aboient, la femme chante. Puis, aux ennuis de la vie intérieure, vient se joindre une troupe de gnomes: les uns le font jouer aux échecs et le trichent, d'autres mangent ses confitures et finissent par mettre la maison à l'envers. La dernière planche nous montre le mandarin arrivé au dernier paroxysme de la fureur; il saisit un bâton, s'élance sur les gnomes, et ne trouve en face de lui qu'une charmante femme qui lui joue un air sur une espèce de guitare.

* M. Renard, un des délégués, a compris la peinture et le dessin parmi les échantillons qui pouvaient intéresser le commerce français; nous lui savons beaucoup de gré d'avoir peut-être dépassé ses instructions et de s'être ici préoccupé de la question d'art autant que de la question commerciale. Grâce à lui, nous saurons au juste quel est l'état de l'art en Chine, et nous en tirerons une foule d'observations utiles pour l'histoire de l'art en général. (*Note du rédacteur.*)

M. Renard a rapporté aussi une belle collection de tentures d'appartement. En Chine on ne tapisse point les chambres ; on fabrique à cet usage de grands paysages ou de grandes scènes collées sur un fort papier et terminées à chaque bord par un rouleau de bambou. On accroche ces tentures comme les cartes de géographie. Ces tentures n'étant pas exposées, comme nos papiers, à l'influence de l'humidité, se conservent fort longtemps; aussi les peint-on avec soin. Les premiers artistes chinois exécutent des tentures; c'est même là, avec les albums, ce qui constitue la partie principale de leurs travaux. Des tentures représentent souvent les divinités chinoises. Celle qui est exposée sous le n° 915 représente la déesse Kawn-yïn sur le lotus; c'est une figure largement peinte et qui doit avoir pour auteur quelque Rubens chinois; c'est pour nous une excellence charge de cette école. Le n° 913 nous montre dans toute sa dégoûtante laideur un mendiant chinois en plein exercice de ses fonctions. Un mendiant chinois pénètre dans les maisons, étale complaisamment ses infirmités, crie, hurle, tapage, avec accompaguement de cymbales, jusqu'à ce qu'on le paye pour le faire déguerpir.

La position des peintres chinois est assez singulière. La qualité d'artiste n'existe pas en Chine; il n'y a que des manufactures et des ouvriers. Les peintres chinois travaillent à la journée. Lamb-quoi est le seul peintre qui, en créant une peinture nouvelle, a osé se rendre indépendant, artiste, en un mot, et encore Lamb-quoi habite-t-il Canton, qui est un port ouvert, souvent visité par des Européens, pour lesquels il travaille. Quant aux peintres des villes de l'intérieur, ils ne pourront jamais suivre l'exemple de l'artiste de Canton. Ils se lèvent avec le jour, vont à leur fabrique de peinture et travaillent jusqu'à la nuit. Les plus habiles obtiennent du maître deux ou trois heures de congé pour aller dormir ou fumer un peu de tabac opiacé. Du reste, la peinture étant là un objet de manufacture, le prix en est fort modéré.

D'après le dire des Chinois, la peinture est un métier aujourd'hui en décadence. Chez eux, l'époque où elle florissait, ainsi que leur littérature, l'époque où ont paru les plus grands ouvriers dans ces deux genres, remonte, par une singulière coïncidence, à la dynastie des Mïng, qui était contemporaine de Louis XIV.

ALFRED DE MENCIAUX.

LE CHATEAU DE TERMEREN,

A STERREBECK.

Le château dans un des sites les plus agréables du canton de Woluwe Saint-Etienne à deux lieux de Sterrebeck appartient à M. le baron de Fierlant. La tour d'une forme carrée, beaucoup plus ancienne que le reste des bâtiments, est d'une construction dont on saurait difficilement assigner l'époque. L'étage inférieur est voûté en pierres brutes et représente à la vue une espèce d'architecture druidique. D'après les traditions locales, il servit autrefois et successivement de prison et de chapelle. La première de ces destinations semble être indiquée par un fort anneau en fer, scellé dans la clef de la voûte carrée, la seconde par une fenêtre ogivale que tout indique y avoir été percée depuis.

En 1381 Jean De Cuyck, seigneur d'Hoogstraeten, vendit la seigneurie de Saventhem et de Sterrebeck à Henri Vandermeren, écuyer, fils de Wautier; cette famille avait par manoir le susdit château, ainsi qu'il conste de la fondation d'une chapelle faite en 1449 en l'église paroissiale de Sterrebeck pour Jean Vandermeren, chevalier seigneur de Sterrebeck, en l'honneur de la Sainte Vierge. Cette fondation que Pierre, évêque de Cambrai, approuva par diplôme du 13 octobre même année stipule, que le chapelain sera tenu de dire une ou deux fois la semaine la sainte messe à la chapelle, existant sous le manoir (in capella sita infra curtim) selon l'exigence de sa santé, la qualité et le nombre des hôtes logés au château.

Par acte du 15 novembre 1469, dame Élisabeth Esceuyníncx épouse de Jacques Vandermeren, écuyer, fonda (fondation de la Sainte-Croix) une autre messe hebdomadaire dans la même église.

Les descendants de Jean Vandermeren s'étant retirés dans leur manoir de Saventhem, détachèrent leur manoir à Sterrebeck de la seigneurie. Le château seigneurial conserva avec sa qualité le nom de son ancien propriétaire et releva, jusqu'à la revolution française, de la cour censale de la baronnie de Saventhem et Sterrebeck qui passa de la famille de Termeren à celle de Ryckwaert, de Boisschot au comte Konigsegg Erps, et au prince de la Tour Taxis.

Le château de Termeren à Sterrebeck passa successivement à la famille Maes, seigneur d'Ophem, qui le vendit par acte du 2 juin 1645 à Philippe Ryckwaert, conseiller ordinaire de S. M. en son conseil de Brabant, seigneur de Tyberchamps Huldenberghe, qui déjà possédait de nombreuses propriétés dans cette commune *.

Depuis il passa par succession et dispositions testamentaires à la famille Vandenbroek et au propriétaire actuel.

Il existait au commencement de ce siècle des restes d'un autre château à Sterrebeck qui appartenait à la famille Demol, baron de Herent, vendu vers le commencement du dernier siècle à Pierre Ferseau Les *Castella et Pretoria* du baron Leroi et les *Délices du Brabant* de Cantillon nous en ont conservé une vue. On aperçoit encore l'endroit où il fut bâti, au milieu d'une vaste prairie située vis-à-vis du portail de l'église.

Dans le même village se trouve la campagne de madame de Baré de Comogne; elle fut bâtie vers le milieu du siècle dernier par le banquier Oris, il passa ensuite à M. Plowits qui se plut à l'embellir à grands frais, la décorant avec luxe de belles statues et de nombreuses fabriques qui la rendirent, au commencement de ce siècle et à la fin du dernier, un objet de curiosité et un but de promenade de la part des habitants de Bruxelles et des étrangers. Elle est encore digne d'être visitée par ceux qui ne s'attachent pas exclusivement aux souvenirs historiques, archéologiques et féodaux de notre ancienne Belgique.

DE LA CONSERVATION

DES TABLEAUX DE RUBENS.

Nous devons à M. Héris, homme compétent dans la restauration des tableaux, les quelques observations qui vont suivre sur la manière dont les tableaux de Rubens ont été peints, sur les causes actuelles de leur maladie et sur les moyens à employer pour leur restauration.

On doit se souvenir que déjà *la Renaissance* a publié une série d'articles sur la même question, ainsi qu'une grande quantité de documents historiques sur les restaurations tentées antérieurement. Les observations de M. Héris viendront compléter ce que nous avons déjà dit, nous le remercions de l'obligeance qu'il a mise à nous communiquer cette note.

MANIÈRE DONT LES TABLEAUX DE RUBENS ONT ÉTÉ PEINTS. — La plupart des tableaux de Rubens, peints sur bois, l'ont été sur un fond ou préparation de blanc d'Espagne, communément appelé craie moulue, mêlé à de la colle-forte; c'est-à-dire que les panneaux, sortant de l'atelier du menuisier, entraient dans celui du peintre barbouilleur, qui les couvrait de huit, de dix et même de douze couches de couleur de blanc à la colle, et puis ensuite égalisait le tout au moyen de la pierre-ponce.

* Dans l'église de cette commune, démolie en 1829, on remarqua sous le jubé, des stalles ornées de sculptures en bois aux armes de la famille de Ryckwaert.

Le panneau, amené à cet état, entrait dans l'atelier de l'artiste, qui y appliquait directement sa couleur.

Ce fond pâle et jaune offrait une grande facilité à l'artiste, attendu que dans les parties ombrées il ne mettait que des glacis, laissant jouer le fond à travers sa couleur, et conservant par ce moyen une transparence et une légèreté qu'on ne saurait obtenir autrement. C'est à ce mode d'opérer que Rubens a dû les précieuses qualités que nous admirons dans les chefs-d'œuvre de son immortel génie.

D'un autre côté, les clairs et empâtés de sa peinture, appliqués sur un fond exempt de tout corps gras, conservaient une fraîcheur qu'on ne saurait également obtenir sur une préparation à l'huile, attendu que tout corps gras appliqué sur un panneau privé d'évaporation par derrière, doit nécessairement, en séchant, se faire jour par devant, et traverser ainsi la couleur de l'artiste qui en est altérée; inconvénient que l'on n'a pas à redouter dans la peinture sur toile, au travers de laquelle l'action de l'évaporation à l'air s'effectue par derrière.

Causes de la maladie des tableaux. — Le tableau de Rubens représentant *l'Élévation de la Croix*, a été exécuté en 1610; or, l'artiste étant né en 1577, il a donc peint cette œuvre à l'âge de 33 ans; il y a de cela environ 240 années; mais je ne le crois pas en entier de la main du maître, et je pense que Rubens a été assisté dans cet ouvrage par Antoine Sellaert ou Abraham Jansens, ses élèves ou contemporains.

La *Descente de Croix* doit avoir été exécutée peu d'années après, ce tableau fait aujourd'hui pendant au premier. Enfin un troisième tableau réclame également l'attention de la commission. C'est *l'Assomption de la Sainte Vierge* qui fut peint postérieurement à ceux que je viens de citer et qui est atteint de la même maladie, mais à un moindre degré.

Ces tableaux datent donc d'environ deux siècles et demi. Pendant cet énorme laps de temps, ils ont toujours été placés dans des églises, soumis par conséquent à l'influence des variations de l'atmosphrère. Tantôt les églises sont remplies de milliers de fidèles, et les émanations chaudes et humides d'une agglomération de tant d'individus pénètrent partout; tantôt par un temps humide, les murailles suintent; puis le vent du nord, qui règne souvent dans nos contrées pendant un tiers de l'année, vient substituer à cette humidité désastreuse une sécheresse à fendre des solives.

N'oublions pas non plus que nos églises sont placées de manière à offrir les flancs directement au nord et au sud, et que toujours de ces côtés deux portes se trouvent placées face à face, et donnent entrée, l'une à l'humidité, l'autre à la sécheresse; puis enfin que la ville d'Anvers, à cause de sa proximité de la mer du Nord, éprouve parfois en vingt-quatre heures toutes les variations atmosphériques des quatre saisons de l'année.

Ces causes ont dû naturellement amener la dissolution de la colle employée pour la préparation des fonds sur panneau, et depuis plus d'un siècle son action a été paralysée, attendu que déjà, dans le cours du siècle passé, les frères Besschey furent appelés à restaurer les tableaux dont il est question ici. Aujourd'hui il ne reste plus de cette préparation que la partie de craie moulue, formant une poussière entre la couleur et le panneau, matière qui ne saurait plus retenir la couleur qui tombe par éclats pendant les grandes sécheresses.

C'est dans les fonds, ou parties ombrées, que la maladie a fait le plus de ravages, parce que, comme je l'ai déjà dit, ces parties, n'étant que des glacis, sont moins propres que les parties empâtées, à se soutenir les unes les autres.

Une autre cause est venue aggraver les progrès du mal : c'est la translation de ces chefs-d'œuvre, d'Anvers à Paris en 1794, où ils sont arrivés en très-mauvais état, attendu qu'on leur a fait subir à cette époque une cure dont on aperçoit encore les traces meurtrières. En 1815, lors de leur retour en Belgique, il fallut leur faire faire de nouveau un trajet de 75 lieues sur des chariots; on peut concevoir combien ces voyages ont été nuisibles à des tableaux qu'on ne pouvait toucher sans qu'il se détachât des éclats de leur couleur. Ajoutons que pour comble de malheur une de ces voitures trop surchargée versa, en arrivant à Bruxelles.

A différentes reprises j'avais demandé que l'on accordât à ces tableaux leurs invalides, et qu'on les plaçât dans le Musée, où l'on aurait pu leur conserver une température toujours égale; mais on s'est récrié contre ce projet. Or, il faut trouver actuellement un remède à leur maladie; mais gardons-nous de risquer le quitte ou double.

Moyen a employer pour leur restauration. — Deux moyens principaux se présentent pour restaurer ces tableaux; le premier consiste en la grande opération de leur transport de bois sur toile; le second, à employer la méthode par laquelle ils ont été mis en ordre jusqu'à ce jour.

Enlever ou transporter un tableau de bois sur toile et *vice-versâ* n'est plus un secret pour personne; les opérations que l'on fait aujourd'hui en ce genre tiennent du prodige. Mais quelle sera, dans l'avenir, l'influence de l'atmosphère sur les préparations, colle, mastic ou couleur que l'on emploie? Hélas! jusqu'à ce jour tout ce qu'on a fait en travaux de ce genre, a peu répondu à l'attente des connaisseurs. Car les tableaux que j'ai vu enlever, il y a 30 à 35 ans, par feu mon ami M. Haquin, restaurateur des Musées royaux de France, sont loin d'avoir réalisé ce qu'on en espérait; ils se détachent et tombent par lambeaux; en un mot, la plupart sont, pour ainsi dire, perdus.

En transportant les tableaux, Haquin employait de la farine mêlée avec de la colle-forte, c'est-à-dire, les ingrédients analogues à ceux qui ont été employés pour préparer les panneaux de Rubens, et qui ont amené leur maladie, ou pour mieux dire, des matières sur lesquelles la température a une action continuelle de dissolution, excepté cependant que la couleur de Rubens, appliquée à profusion sur le blanc à la colle, avait un avantage immense par l'huile qui pénétrait plus ou moins dans la matière crayeuse et lui donnait de la consistance.

Ayant reconnu le vice de méthode, depuis dix à douze ans on cherche un autre moyen, et aujourd'hui on a remplacé la colle par la couleur à l'huile; de manière qu'après avoir enlevé la peinture du bois, on la fixa par l'ancienne méthode sur une simple toile, et au moyen du fer chaud on l'égalise; on l'enlève de nouveau de cette toile, et on la fixa sur une toile nouvelle en employant à cet effet une préparation composée de couleur blanc de plomb, huile grasse, vernis, etc., etc.

Mais cette toile seule ne saurait suffire, car il faut faire, au moyen de plusieurs toiles collées avec ce corps gras les unes sur les autres, un nouveau soutien qui ait la solidité du panneau que vous avez enlevé, sinon la couleur, n'étant plus soutenue fermement, travaillerait de manière à ce qu'en peu de temps le tableau ressemblerait à une carte géographique en relief; quoi qu'il en soit, ce moyen me parait infiniment supérieur à celui qu'employait M. Haquin.

Mais quel sera, dans l'avenir, l'action de l'air sur ces deux, trois, quatre toiles collées les unes sur les autres au moyen d'un corps gras, sur cette quantité de couleur privée du moyen de s'évaporer et à laquelle il faudrait peut-être quarante années pour sécher?

Cette préparation, d'une dessication si lente, n'influera-t-elle pas d'une manière fâcheuse sur la couleur originale? Ne pourra-t-elle pas l'amollir et l'altérer?

Ses tons ne changeront-ils pas de valeur?

La quantité de plomb que la préparation contient ne noircira-t-elle pas la couleur primitive? En séchant, ne la fera-t-elle pas se crisper?

Quelle sera enfin l'action de l'atmosphère sur cette préparation?

Voilà quelques questions que l'on peut soumettre à l'avis des hommes spéciaux, dans la restauration des tableaux des anciennes écoles. Mais ce ne seraient pas les seules.

L'ancienne manière de restaurer les tableaux consistait simplement à fixer à la colle, et autant que faire se pouvait, les parties de couleur qui faisaient soufflure ou s'écaillaient, à mastiquer les cavités, ou les trous, des parties déjà détachées; le peintre restaurateur venait ensuite qui retouchait, et mettait les accidents au ton de la couleur primitive.

Ce palliatif a été employé depuis plus d'un siècle, car, ainsi que je l'ai dit au commencement de cette notice, la maladie des tableaux, dont nous nous occupons, date de très-loin.

Conclusions. — D'après ce qui précède, je n'hésiterais pas un instant à donner la préférence à la première méthode indiquée ci-dessus pour la restauration de ces tableaux, s'il s'agissait d'une entreprise ordinaire. Mais, comme il est impossible de prévoir toutes les conséquences d'un travail, dont le résultat ne sera appréciable que dans quarante ans, mon avis serait d'employer la seconde méthode de restauration. Bien qu'elle ne soit en elle-même qu'un palliatif, elle permettrait d'attendre encore une vingtaine d'années, après lesquelles on pourra juger des effets du premier moyen, qui alors aura reçu la consécration du temps et sans aucun doute se sera perfectionné,

puisque le temps et l'expérience sont les seuls maîtres certains en toutes choses.

Il faudrait, pour avoir dans une vingtaine d'années un point de départ certain et basé sur l'expérience, faire dès à présent un essai de la première méthode sur des tableaux qui sont de moindre importance ou qui se trouvent dans un état plus désespéré. Par exemple, je pense qu'on ne risquerait rien à faire subir cette opération au tableau de Rubens, représentant *la Flagellation*, qui orne l'église de Saint-Paul à Anvers; ce tableau n'est plus capable de résister vingt ans aux causes de destruction qui le minent.

Je conseillerai donc de descendre ces tableaux de leur emplacement, et de les ôter de leurs bordures; de faire construire un enclos ou chambre planchéiée dans l'église même, afin que l'on ne soit pas obligé de les transporter dans un autre local, la moindre secousse pouvant en détacher des éclats de couleur que l'on ne saurait plus refixer.

On les lavera vivement avec une eau légèrement savonnée qu'on aura soin d'essuyer tout de suite.

Puis on introduira autant que possible la préparation à la colle au-dessous des parties formant soufflures, qu'on aplatira au moyen de fer chaud; on mastiquera les parties où la couleur s'est déjà détachée. Le peintre restaurateur fera le reste.

Ces tableaux ne peuvent être nettoyés sous aucun prétexte, et quant aux parties où le vernis s'est décomposé, ou ce qu'on appelle communément *chanci*, on emploiera les moyens usités en pareille circonstance pour redonner de l'éclat à l'ancien vernis.

Après cette opération, on verra s'il est nécessaire de revernir les tableaux, ce que je ne crois pas, attendu que le milieu dans lequel ils doivent continuer à séjourner décompose et fait blanchir tout vernis composé de gomme-mastic.

Tous ces travaux devront être exécutés avec les plus grands soins; on y mettrait le temps nécessaire, et deux ou trois artistes peintres restaurateurs pouraient être employés à la fois. On leur payerait la journée à trente francs. Je ne pense pas que la dépense totale dépasserait la somme de six à huit mille francs; en trois mois de temps, le tout devrait être fini.

Un membre de la commission serait chargé de surveiller journellement les travaux, et tous les huit jours la commission s'assemblerait pour aviser à ce qu'il y aurait à faire dans les cas critiques qui pourraient survenir; ces espèces de consultations n'ont de résultat réel que pendant la cure des sujets malades.

Par les procédés nouveaux ou par la première méthode, la restauration de ces trois tableaux coûterait 70,000 fr., et trois années de travail, attendu que leur superficie mesure environ 1,500 pieds carrés qui, à 40 francs le pied, font déjà 60,000 francs.

Puis, que ferait-on des volets qui sont peints des deux côtés? pourrait-on les scier en deux dans le sens de l'épaisseur pour enlever les deux superficies? Alors il faudrait encore ajouter au moins 200 pieds carrés, ou 8,000 fr., de dépenses de plus, à cette partie préparatoire de la restauration.

Alors aussi le travail du peintre restaurateur doublerait, car de nouvelles avaries se déclareraient; toutes les parties déjà restaurées antérieurement, devraient l'être de rechef.

Enfin, il faut trouver le moyen de ne pas perdre l'un des deux desdits volets, qui complètent la pensée de l'artiste. L'histoire mystique que son immortel génie à déroulée sous son pinceau, en serait tronquée, ce serait là un véritable sacrilége.

Toutefois, ce n'est pas la dépense qu'occasionnerait la première méthode de restauration qui devrait faire hésiter à l'employer, c'est pour l'avenir que je tremble. D'après les observations qui précèdent, je ne conseillerais à personne d'assumer une telle reponsabilité.

HERIS.

CORRESPONDANCE.

Monsieur le Rédacteur.

Déjà vous avez bien voulu acceuillir quelques articles de ma façon dans la *Renaissance*, à laqu'elle je suis abonné dès longtemps. Vous portez d'ailleurs trop d'intérêt à notre belle cathédrale, pour ne pas apprendre avec plaisir les heureux changements qu'elle a subis, surtout cette année; c'est pourquoi je vous tiens au courant des travaux exécutés pendant cette saison; j'espère que vous trouverez ces nouvelles assez intéressantes, pour les communiquer à vos lecteurs.

Les travaux ont été poussés cette année avec plus d'activité que les années précédentes, et ont embrassé les diverses parties de l'édifice. Celle qui demandait les réparations les plus urgentes et les plus nombreuses, est le chœur ogival, à cause de la légèreté de sa construction. Le chevet surtout était dans le plus triste état de délabrement, et à tel point que des ingénieurs distingués pensaient que le plus court était de le démolir. Ces messieurs des ponts et chaussées en faisaient bon marché, selon leur louable habitude; mais aujourd'hui chœur et chevet sont rétablis et consolidés pour longtemps. Huit grands contre-forts appuient le haut chœur, tandis que dix moins élevés consolident l'abside et les basses-ailes. Là aussi d'importants travaux ont été exécutés cette année. Les pignons de ces bas côtés, exfoliés par le temps et minés par la pluie, ont été renouvelés entièrement et couronnés de leurs pinacles primitifs. Les fenêtres se sont ornées de meneaux à quatre feuilles, dans le style de l'art ogival primaire, ces simples ornements ont suffi pour donner à l'édifice un caractère nouveau, ou plutôt pour lui rendre celui qu'il avait au XIIIe siècle. A voir ces hardis contre-forts couronnés de clochetons et ornés de crochets et de colonnettes, il semble qu'un monument nouveau s'élève devant les yeux, tant il était défiguré par les injures du temps et par les injures des hommes plus funestes que celles du temps! — L'intérieur a subi la même transformation; la galerie y a été mise à jour; les colonnes légères ont été débarrassées des épaisses couches de badige on; les ouvertures ont été renouvelées, partout la pierre a retrouvé sa teinte bleue et sévère, si favorable au recueillement, et le chœur ogival de notre église, rendu à son caractère primitif, peut être cité comme un des plus beaux ouvrages de l'art du XIIIe siècle.

Semblable système a été suivi dans les autres parties plus anciennes de l'église, et qui appartiennent à l'architecture romane. Là, comme ailleurs, on s'est fait une loi de les rappeler à leur style primitif. Étudier l'idée première et la réaliser, la continuer, sans la dénaturer, sans y rien ajouter, tel est le but qu'on s'est proposé.

Appliqué au transsept, ce système a suffi pour lui rendre son caractère grandiose. Rien dans son genre n'égale cette antique et belle partie de l'édifice. Elle a été aussi embellie de curieux vitraux du XVe siècle, placés au rez-de-chaussée des deux absides. Intéressants par leur habile facture, ils ne le sont pas moins par les sujets qu'ils représentent. Ce sont, au côté méridional, l'histoire, en sept verrières, de la victoire de Chilpéric et de ses donations royales au clergé de Tournai. Au côté opposé sont placées également sept verrières, représentant le rétablissement de l'évêché au XIe siècle.

Je reviens à notre église, et, après le chœur et le transsept, à la nef; elle est en partie rétablie. La voûte faite dans le style de Louis XV a du être conservée, car dans une restauration, il ne s'agit pas de tout abattre, même ce qui est en désaccord avec l'édifice principal; il est plus prudent de conserver et d'approprier. C'est ce qui a été fait ici. La jolie galerie romane, bouchée jadis, a été ouverte; les chapiteaux et les colonnettes ont été rétablis; il reste, pour compléter cette restauration, à faire le même travail aux piliers du bas.

Comme vous le voyez, monsieur, l'intérieur de l'édifice est presque terminé et l'extérieur se trouve déjà consolidé. Le travail commencé il y a sept ans, (en 1840) touche à sa fin, il sera terminé en 1850. Il est dirigé par M. Voisin, chanoine et vicaire général et par votre serviteur. J'y consacre tout mon temps depuis six ans, et maintenant je puis espérer de mener la chose à bonne fin.

Je vous envoie ces détails, monsieur, vous en ferez tel usage


Verheyden pinx.

que vous voudrez, ne pourriez-vous rendre compte de nos travaux dans la *Renaissance?* Cette œuvre, étant surtout consacrée aux arts, doit tenir au courant des restaurations faites aux monuments du pays, et il n'en est pas de plus important que la cathédrale de Tournai. — Le public ainsi sera informé de nos travaux, et le gouvernement lui-même, convaincu du bon emploi fait de ses largesses, pourra les augmenter, si elles étaient insuffisantes.

Veuillez agréer, monsieur, l'expression de tous mes sentiments distingués.

J. Le Maistre d'Anstaing.

DE LA RESTAURATION

ET DE LA RELIURE PROVISOIRE

DES LIVRES RARES *.

Ce nouveau chapitre intéressera principalement les bibliophiles de la province, qui, ne pouvant, éloignés qu'ils sont des grandes villes, avoir recours à un habile relieur, ont à cœur néanmoins de donner à un bouquin rare un certain air de fraîcheur et de dignité joint à une solidité conservatrice.

Tout ce qui concerne le blanchiment des feuillets, l'enlèvement des taches, etc., se trouve décrit aux chapitres II, IV et V de notre ouvrage. Il s'agit ici des livres, à partir du moment où les feuillets décousus, isolés, détachés et redressés au fer ou à la presse, exigent, pour reformer un volume, un assemblage nouveau.

Quand on voit sur table, dans les ventes publiques, un livre rare grossièrement cousu, ignoblement *embasané* et surtout fort mal rogné, je veux dire beaucoup trop ou tout de travers, il est permis d'affirmer qu'il a passé, à une certaine époque, entre les mains d'un papetier-cartonnier de province, ou encore d'un de nos relieurs parisiens de dernier ordre, qui s'est avisé d'affubler un monument typographique contemporain de Louis XII de manière à lui ôter les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de son prix. Je ne connais pas de vandales d'une espèce pire, plus commune et plus irresponsable, que les gâcheurs de livres en question. Mais on concevra bientôt comment ils sont poussés, en dépit quelquefois d'un goût naturel, à se livrer à de pareils ravages. On leur offre, après une discussion en règle, 75 centimes, plus ou moins, pour un travail qui, traité avec soin, devrait être payé, on en sera convaincu en lisant ce chapitre, huit à dix fois davantage. Aussi la vengeance obligée, inévitable, consiste-t-elle à dépouiller de toute sa valeur le livre à eux confié par un bibliophile bonhomme qui, de gaieté de cœur, a condamné son vieil ami à une reliure de 75 centimes, tout compris.

Le papetier relieur de province, avec ses immondes cartonnages déjetés, recroquevillés, grimaçants sous une basane encore barbue et mouchetée de pâtés d'encre, forme le digne pendant du petit vitrier barbouilleur en dorures à qui un iconophile encore novice a confié naïvement la réparation d'un rare Albert Durer; et tous deux marchent de pair avec l'architecte mutilateur qu'une aveugle décision attache aux flancs d'une majestueuse cathédrale. Cette trinité redoutable, ennemie-née des vieux souvenirs gravés sur pierre ou sur papier, en a gâché ou détruit, sans y mettre aucune malice, au moins les trois quarts. Puissent ces conseils tardifs sauver encore quelques débris!

Le plus irremédiable des attentats que puisse commettre le relieur de petite ville, c'est la rognure des marges. Un simple projet d'économie d'un centime sur la dimension de son carton lui donne l'idée de mutiler un charmant in-4° gothique jusqu'à la limite du cadre d'impression. Encore doit-on crier trois fois *Noël!* quand l'extrémité des lignes n'a pas été rasée sur quelques points. Ceux qui ont appris quelque part, ou deviné par l'instinct qu'une marge est bonne à quelque chose, consentent à la conserver, mais la taillent avec une inégalité si choquante que la victime ne fait que tomber de Charybde en Scylla. Le plus grand mérite d'un livre rare est, sans contredit, une marge non rognée, ou, tout au moins, peu et très-régulièrement rognée en tous sens. Mais, pour obtenir une heureuse régularité, il ne suffit pas de couper en masse les tranches à l'équerre; on peut, avec ce zèle pour la symétrie, enlever même jusqu'à des portions du texte. On conçoit, en effet, que le point essentiel, c'est de refaire, avant d'égaliser la tranche, le pliage de chaque feuillet; travail long, minutieux, qui ne doit pas se payer par centimes, mais par francs. Je m'occuperai bientôt de cette opération importante.

1° *Dereliure des bouquins.* — Je dirai d'abord, revenant un peu sur mes pas, qu'il suffit, pour défaire un vieux livre, de rejeter violemment le carton au dehors, de couper avec soin les cordes horizontales qui servent de pivot à la charnière de chaque cahier. Le carton se sépare d'abord. On procède alors à l'isolement des cahiers : si l'on n'y peut parvenir à sec, sans avaries, on met tremper pendant quelques heures le livre entier dans l'eau chaude, qui, réduisant à l'état de gelée la colle forte dont le dos est imprégné, rend l'opération bien plus facile. Le premier feuillet double marqué d'une lettre et formant la tête de chaque cahier est celui qui retient le plus de colle mêlée de débris de ficelle et de cuir. On doit l'en débarrasser avec soin. Celui-ci isolé, les autres se désuniront sans peine. On ne négligera pas de retirer, à l'intérieur du pli, les fragments de fils de couture, et quand tous les feuillets seront séparés les uns des autres, on les plongera dans un nouveau bain froid pendant douze ou vingt-quatre heures.

Au sortir de l'eau, on ôtera les taches s'il y en a (voyez les chapitres IV et V). Puis on fera sécher chaque feuillet sur une corde tendue; enfin, quand ils seront secs et redressés, on passera au travail suivant.

2° *Alignement et rognure des marges.* — Si toutes les lignes du texte avaient été disposées par l'imprimeur avec une extrême symétrie, on pourrait arriver à rogner parfaitement les marges. Malheureusement, dans les anciennes éditions, les lignes du recto et celles du verso sont souvent loin de se correspondre avec une précision mathématique; c'est un défaut irréparable qu'on nomme une *mauvaise retiration.* Cependant il faut acquérir les marges et leur donner le plus de régularité possible. Les amateurs possèdent rarement une presse à rogner : tant mieux pour le livre; il ne s'en portera pas plus mal; tout au contraire. Supposons donc l'exemplaire passablement gâché, et cherchons un remède. Étalons d'abord tous les feuillets doubles sous nos yeux et examinons-les l'un après l'autre; nous trouveront que la plupart ont été rognés de travers, relativement au cadre qui limite le texte. Telle page offrira, je suppose, à la tête, une marge de deux centimètres, tandis que celle du bas n'en aura qu'un et demi; ce qui produit un très-mauvais effet, car la marge inférieure doit avoir plus de blanc que celle du haut. Quelquefois même cette dernière variera dans la largeur totale du feuillet déployé, de telle sorte qu'à l'un des coins elle sera réduite à quelques millimètres; inégalité déplorable qui exerce sur la ligne perpendiculaire des marges latérales ou *de gouttière* une funeste influence, car une portion des notes marginales sera ici intacte, là entamée. Ces défauts si choquants n'empêcheront pas que la superficie totale du feuillet double ne puisse être

* C'est un nouveau chapitre que M. Bonnardot ajoute, en faveur des bibliophiles, à son ingénieux Essai sur la restauration des anciennes estampes et des livres rares, ou Traité sur les meilleurs procédés à suivre pour détacher, décolorier et conserver les gravures, les dessins et les livres.

Note du rédacteur.

** Voir *la Renaissance*, feuille VIII, page 59 de ce volume.

trouvée taillée à l'équerre. Il faut donc attribuer nécessairement l'irrégularité à l'opération du pliage, mal pratiquée dès le principe. C'est en effet par cette négligence originelle que pèche la reliure dans la plupart des vieux livres. Les feuilles sont, en général, de nos jours, pliées avec plus de soin.

Quelquefois aussi des feuillets pliés avec attention offrent des marges très-mal équarries, parce qu'une presse à rogner, dirigée par un idiot ou par une main trop pressée (en raison des 75 cent. qu'elle reçoit par volume) a donné à tout le livre la forme d'un carré irrégulier, au lieu de celle d'un rectangle parfait. Aussi pourquoi un bibliophile s'avise-t-il de glisser un précieux volume dans une fournée de paroissiens de pacotille qu'on gâche à la douzaine, moyennant quelques sous, y compris le carton, la basane velue, l'or en feuille et le magnifique jaune-serin des tranches?

Quand un livre rare a été traité avec un pareil sans-façon, il ne sera jamais possible de lui rendre une *allure* supportable, et, à moins qu'il ne renferme des matières excessivement intéressantes, il sera toujours vendu à vil prix.

En examinant un à un les feuillets doubles, on finit, s'il y a vraiment encore un peu *d'étoffe,* par adopter, pour la dimension générale des marges, une sorte de moyen terme de rognure qui dissimule en partie une défectuosité si choquante. Les marges trop rognées seront destinées, après la disparition de la couleur plus ou moins éclatante qui, à travers la tranche, a bavé sur les bords (voyez le chapitre *Décoloriage*), à former retraite dans la masse du volume; celles qui dépassent la limite adoptée seront réduites suivant le projet d'alignement; mais on n'en retranchera que la portion strictement nécessaire. On pourrait même rallonger les feuillets par trop mutilés en deçà du texte, au moyen de fragments d'un papier identique, s'il est possible, à celui du livre, pour la force, la teinte, le degré d'encollage et le sens des vergeures, et l'on rétablira le texte manquant, par voie de calque. En un mot, on prendra si bien ses mesures, que la dimension moyenne des marges, les unes élargies, les autres rognées, laisse encore au volume une apparence supportable.

Pour donner à chaque feuillet le plus de symétrie possible, on façonnera un patron, autrement dit, un carré de carton coupé net et à l'équerre, dans les proportions adoptées. Ce carton sera mince, mais assez raide; on y pratiquera çà et là quelques découpures vers les bords, afin qu'appliqué sur le feuillet double, il laisse voir, de distance en distance, les limites du texte.

On pourrait aussi tailler, à l'aide d'un diamant à vitres, un patron de verre dont la transparence permettrait encore mieux de juger des distances à conserver sur chaque côté des marges. Un tracé horizontal sur le verre marquerait le niveau de la première ligne supérieure, celle qui sert de point de départ et détermine la ligne d'équarrissement des trois autres marges.

Le patron une fois taillé d'après une sage combinaison, on l'apposera successivement sur chaque feuillet double bien déployé. Le feuillet devra reposer sur un fond ferme et bien uni, comme un marbre ou une planche d'une surface bien homogène; puis, on tracera autour du patron, tenu assujetti sur le feuillet, une ligne parfaitement nette et fine, au moyen d'une pointe métallique. Quand tous les feuillets auront reçu cette trace on les rognera l'un après l'autre avec de longs ciseaux bien tranchants, en suivant le tracé avec précision, de sorte que la masse superposée offrira une pile de carrés identiques. Je ne conseillerais pas d'opérer cette rognure au canif, même le mieux aiguisé, car les papiers fins et non collés se plissent et s'écorchent, surtout aux endroits où la partie à supprimer est très-étroite.

On comprend que, rognés ainsi, les feuillets doubles formeront après avoir été pliés juste par leur axe central, une suite de pages à marges régulières; aussi, quand on les feuilletera rapidement, l'œil ne pourra-t-il saisir aucun ressaut, au passage des chiffres de pagination. C'est ce *feuilletage* rapide qui indique de suite aux bibliophiles à quelle sorte de relieurs un bouquin a eu affaire; c'est souvent ce simple examen qui les détermine à le couvrir de pièces d'or ou à le laisser adjuger à vil prix. La rognure soignée est, en effet, le point capital qui constitue la beauté d'un exemplaire; le battage, la couture, l'application des maroquins et des dorures, tout cela peut se refaire; mais à une rognure manquée il n'y a point de remède, car je n'indique ici qu'un simple palliatif. Et combien de malheureux livres gothiques ont subi cette honteuse, cette fatale mutilation! Combien d'in-4° ont été réduits à la dimension de l'in-8° ou même de l'in-12.

Le palliatif que je propose est, en réalité, le seul praticable. Quant à l'irrégularité résultant d'une correspondance de texte inexacte (ou mauvaise *retiration*), c'est, je le répète, un vice d'imprimerie qui ne peut se rectifier, et les bibliophiles les plus intraitables sont bien obligés d'en accepter les conséquences.

Un livre ainsi rogné aux ciseaux, quelque soin qu'on y mette, n'offrira jamais une tranche unie comme celle due à une machine qui, tout à la fois, maintient en presse et opère la rognure; mais cette machine, pour bien fonctionner, doit, surtout quand il faut retrancher une portion de marge excessivement étroite, être parfaite et dirigée par un de nos premiers relieurs.

Après tout, qu'importe cette sorte de rudesse dans la tranche? Plus d'un bibliophile même préfère à la dorure unie une tranche simplement ébarbée. La dorure, il est vrai, s'oppose efficacement à l'introduction de la poussière, comme à l'enfumage de l'extrémité des marges; mais qui empêche de conserver le livre dans un étui, à la manière des anciens paroissiens? D'ailleurs, une bibliothèque bien vitrée, exposée en un lieu sec, n'est-elle pas une tutelle bien suffisante? Pour moi, bibliophile sans prétention, je me contente d'aligner ainsi les marges; une tranche nette me semblant indispensable uniquement quand un volume est destiné, comme un dictionnaire, à un *feuilletage* continuel et rapide.

3° *Réparation des traces de coutures antérieures.* — Pour unir les cahiers, il faut que les feuillets déjà une ou deux fois recousus (ce cas est assez commun) n'offrent pas, à l'endroit du pli, une série de trous telle, qu'il en résulte une sorte de déchirure longitudinale. Il en est pourtant qui en sont réduits à cet état déplorable. Ces avaries sont dues, en partie, à l'usage que faisaient les anciens relieurs d'aiguilles fort grossières, ou même de poinçons pour percer les trous; aujourd'hui on emploie généralement des aiguilles fines et recourbées.

Si les anciens trous formaient çà et là, ou sur toute la ligne, une déchirure prolongée, les feuillets une fois repliés ne présenteraient à l'aiguille aucun point d'appui; il faut nécessairement remédier à cet obstacle. Une bande de papier fin et en même temps résistant, collée à la gomme sur la longueur du pli, est un moyen d'atteindre le but; mais, si tous les feuillets portent une semblable bande, qui doit se plier en deux, le dos du volume doublera presque d'épaisseur, tandis que le côté opposé restera flasque et sans compacité.

Commençons, avant tout, par plier exactement chaque feuillet, nous jugerons mieux quels sont ceux qui réclament une bande de renfort. Nous verrons d'abord que la rognure, en corrigeant l'inégalité de la largeur des marges, fait que rarement les anciens trous se trouvent précisément dans l'axe du pli. Il arrive de là que, les fils pouvant passer par d'autres points, la couture va devenir plus praticable. Néanmoins il y aura toujours plus d'un feuillet qui réclamera un nouveau point d'appui, parmi ceux principalement qui forment la tête de chaque cahier, surtout s'ils ont été décousus ou isolés avec trop de précipitation, ou dépouillés, à l'état sec, des grumeaux de colle forte. Les feuillets du centre, généralement moins fatigués, seront suffisamment maintenus par celui qui les renferme. En supposant donc qu'on se borne à renforcer le premier feuillet, il en résultera toujours un peu plus d'épaisseur au dos que du côté de la tranche. Je ne sais si les habiles relieurs ont le talent de dissimuler ce défaut

au moyen d'un battage adroitement ménagé; pour moi, je ne connais qu'un palliatif, consistant à laisser au carton de recouvrement un peu plus d'épaisseur du côté de la *gouttière;* de cette manière, le volume, posé à plat, paraît avoir une épaisseur homogène.

Un assez grand nombre de feuillets doubles se trouvant donc placés, par suite d'un nouveau pliage, en dehors de l'axe du pli, ce sera un autre point non entamé de la marge de fond, que percera l'aiguille. On pourrait, quand il s'agit d'un livre fort rare, se donner la peine de reboucher, avec de la pâte de papier, les trous qui déparent la marge.

On m'a parlé d'un nouveau système applicable au cas où la totalité des feuillets serait à peu près divisée en deux par suite de coutures souvent renouvelées. Il consiste à rogner à la presse et de droit fil tous les cahiers du côté du dos, comme s'il s'agissait de former, de ce côté, la tranche du livre. Tous les cahiers ainsi rasés au même niveau et maintenus en presse, on passe sur la tranche une couche de caoutchouc réduit en une pâte visqueuse par l'essence de térébenthine; puis on recouvre cette sorte de colle d'une toile fine ou d'une peau très-souple. Ce simple procédé suffit, dit-on (je n'en suis pas convaincu par l'expérience), pour faire fortement adhérer à la toile la racine de chaque feuillet. Le moyen est expéditif; mais est-il sûr? Le caoutchouc ne perd-il jamais, par la suite, sa propriété glutineuse avec son élasticité? Aucun feuillet ne risque-t-il d'échapper à l'action rétentive de cette gomme? Je n'oserais conseiller un pareil essai sur un bouquin précieux, car, le procédé manqué, quelle ressource resterait-il? Rétablir les feuillets doubles? ce serait une longue besogne. Coudre cet amas de feuillets à la mode chinoise, c'est-à-dire au moyen d'une suite de points de couture à fil redoublé, plus ou moins espacés sur une partie de la marge de fond? mais ce genre de reliure, ne permettant au volume de s'ouvrir que sous un angle très-resserré, n'est applicable qu'à des brochures minces et sans importance.

Une réparation plus longue, mais plus digne du volume, consisterait à coller à jour, sur des cahiers d'un papier fort, chaque feuillet isolé.

(*La suite à un prochain numéro.*)

SCULPTURES ET INSCRIPTIONS

PERSÉPOLITAINES, ASSYRIENNES, BABYLONIENNES ET ARSACIDES.

Collection rapportée par M. Lottin de Laval.

Notre époque est féconde en découvertes. L'esprit humain marche vers l'avenir ou fouille dans le passé avec une audace et une énergie que le succès vient souvent couronner. L'archéologie surtout, depuis quelques années, a pris un esssor prodigieux, grâce au génie aventureux de quelques rares voyageurs anglais, allemands et français, que les périls, ni l'inclémence des saisons, ni les fatigues, n'ont pu rebuter. La collection exposée aujourd'hui chez M. Lottin de Laval est le résultat d'un de ces voyages qui méritent toute la reconnaissance des savants.

M. Lottin de Laval était chargé d'une mission historique et archéologique en Asie; artiste passionné, quand il avait relevé d'interminables inscriptions, il dessinait ou peignait des villes qui nous sont inconnues, des sites pris au bord des grands lacs de la haute Arménie et du Caucase, des montagnes alpestres; ou bien c'était Bagdad la fleurie, Kerbéla la sainte, ou Bassora, ou quelques scènes des vastes déserts de l'Asie centrale. C'est ainsi qu'il a fait six cents dessins et deux cents peintures. Ce n'est pas tout cependant. Un jour, il fut assailli par des neiges terribles auxquelles succédèrent des pluies diluviennes : l'humidité détruisit les estampages en papier qu'il avait pris à Vân, l'antique Sémiramidocerte, où l'infortuné Schultz avait été poignardé par les Kurdes : désespéré, il chercha un autre moyen, d'autres substances, et il finit par trouver un procédé de moulage à l'abri de la neige et des pluies.

A l'aide de ce procédé merveilleux, M. Lottin de Laval a rapporté le premier en Europe des bas-reliefs entiers de Schapour, de Persépolis et de Ninive, des bustes colossaux d'un haut relief, des figures de six pieds, des inscriptions gigantesques, et tous les bons creux renfermés dans une caisse lui ont servi à Paris pour reproduire en plâtre ces vieux monuments asiatiques, avec la perfection des marbres originaux; la moindre fissure de la pierre, les parties frustes ou mutilées, tout est rendu avec la plus rare perfection.

Une magnifique figure attire tout d'abord les regards. C'est une jeune fille vêtue de la longue robe perse, aux plis larges et onduleux; sa main gauche tient la bandelette destinée aux sacrifices, tandis que de l'autre main elle porte le feu sacré; l'exécution est d'une finesse extrême et déjà savante : cela fait rêver à l'école d'Egine et aux premières divinités grecques; par malheur, une partie du visage est mutilée. A côté, ce sont des seigneurs perses, des doryfores ou gardes, des esclaves de races diverses et deux bas-reliefs superbes venant de l'escalier de Persépolis; hommes et chevaux ont un admirable caractère.

Ailleurs, se trouvent des figures isolées, quelques têtes précieuses de Ninive et une figure de prêtre assyrien tout entière. Puis, c'est le buste colossal de Sapor le Grand, lequel a failli coûter la vie à M. Lottin de Laval, un guerrier arsacide appuyé sur son glaive, et d'autres groupes; ailleurs; ce sont des ornements ravissants, peints et dorés, pris dans les harems et les palais de Bagdad, de Schiraz, d'Ispahan, du Khorassan, de Mardin, d'Orfa, de Damas, et des inscriptions persépolitaines, babyloniennes, mongoliques, assyriennes, pehlevis et cufiques. Cette collection est une des plus précieuses de l'Europe pour l'art, l'histoire et la philologie; elle est unique d'ailleurs. Maintenant qu'on commence à épeler, à déchiffrer ces mystérieux caractères cunéiformes, on ne courra plus le risque de s'égarer sur des copies dessinées avec soin, mais toujours incorrectes; on verra l'énorme différence qui existe dans la taille et la forme du cursif assyrien, si on le compare avec le caractère médique, lourd et triangulaire, ou le caractère fin et fleuri des Babyloniens et celui plus allongé des monuments de Pasargades et de Persépolis. Quel parti merveilleux pourront tirer d'un pareil procédé des hommes tels que MM. Burnouf, Lenormant, Lajard, Saulcy, Longpérier, etc.! Au lieu d'étudier sur de méchantes copies mal gravées, on suivra désormais du doigt et de l'œil, sur des tables de pierre, les annales jusque-là inconnues des peuples asiatiques.

Nous insistons d'autant plus sur la découverte de M. Lottin de Laval, qu'elle résout des difficultés inouïes. La mise en œuvre est rapide et peu onéreuse. A l'avenir, avec ce procédé, les envoyés des gouvernements pourront rapporter toutes les productions de l'art des anciens, sans qu'il soit, pour cela, besoin de mutiler les monuments. De là, plus d'expéditions ruineuses, plus de bâtiments à envoyer dans les mers loiniaines. Si M. Lottin de Laval eût été convenablement secondé, nous serions à cette heure, grâce à lui,

possesseurs du plus riche musée archéologique du monde; nous aurions à Paris toutes les grandes sculptures et les inscriptions de l'Asie. G.

BIBLIOGRAPHIE.

LE LIVRE D'OR DES FAMILLES.

Il nous siérait fort mal, à nous qui avons publié ce livre, de nous en faire les apologistes; mais comme, en définitive, nos amis veulent bien lui reconnaître quelque mérite et surtout quelque intérêt, nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter l'opinion de l'un des meilleurs journaux du pays. Voici ce que nous lisons dans le *Journal de Bruxelles* du 4 décembre dernier au sujet du *Livre d'Or des Familles*.

« S'il est un ouvrage qui par la nature de son sujet, et par la manière dont il est exécuté, doive attirer l'attention de l'amateur et intéresser les personnes pieuses, c'est assurément le magnifique volume que vient de mettre en vente la *Société des Beaux-Arts*. Également remarquable sous le rapport de la pensée qui l'a dicté, et sous celui d'une splendide exécution, le *Livre d'Or des Familles* est évidemment destiné à un succès éclatant. Ce n'est pas un de ces ouvrages conçus et écrits à la hâte : pour le produire, il a fallu l'association d'une pensée réellement chrétienne et d'un véritable amour d'artiste.

« Depuis quelques années, l'Orient est devenu le but de nombreux pèlerinages, et l'objet de publications non moins nombreuses; mais il faut bien le reconnaître, presque toujours les voyageurs, qui ont publié le récit de leurs explorations dans ces contrées, se sont arrêtés à des détails fictifs; peu d'écrivains se sont attachés à retracer simplement les grandes scènes dont ce pays conserve partout le vivant souvenir. La description des monuments et des sites historiques dont il est parsemé méritait cependant de fixer leur attention.

« Il n'est personne qui, d'après les récits inexacts qui en existent, connaisse bien la physionomie de cette vieille terre où le genre humain a pris naissance, et de ces antiques cités où s'est accomplie sa rédemption. Béthanie, Gaza, Bethléem sont autant de noms célèbres qui ne représentent rien à l'esprit du lecteur. La configuration de Jérusalem, de ses monuments, de ses églises, en un mot de tant de lieux illustrés par la présence du Christ, est généralement inconnue. On ignore à plus forte raison comment sont faits la grotte où naquit le Sauveur, la vallée de Josaphat, le torrent du Cédron, la mer Morte, les rives du Jourdain. Un album renfermant la reproduction fidèle de tous ces tableaux historiques serait déjà précieux; LE LIVRE D'OR DES FAMILLES l'est à bien plus de titres, car, outre les objets que nous venons d'indiquer, il en contient une foule d'autres non moins intéressants et dont la seule énumération formerait un long catalogue. Au mérite de réunir en une collection toutes les vues et sujets qui se rattachent à la vie de Jésus-Christ, l'ouvrage que nous avons sous les yeux, joint l'avantage d'une description historique et topographique consciencieuse.

« Les magnifiques dessins du Livre d'Or, au nombre de soixante, sont l'œuvre de M. Roberts, membre de l'Académie de Londres. Pris sur les lieux, l'exactitude en est incontestable; ils sont rehaussés avec beaucoup d'art. Au moyen de ces planches, on peut suivre, pour ainsi dire, pas à pas le Christ dans sa carrière humaine. L'artiste vous fait assister successivement aux humiliations et aux triomphes du Sauveur des hommes. On est conduit du Mont des Olives, où le calice fut présenté à Jésus-Christ, au Golgotha, où il fut crucifié, et au mont Thabor où eut lieu la transfiguration. Nazareth, Capharnaüm, les bords du lac de Tibériade, où s'opéra la pêche miraculeuse, Naïm, Endor, Cana, d'où l'on aperçoit l'ancienne Ptolémaïs aujourd'hui Saint-Jean-d'Acre, revivent sous le pinceau de l'artiste.

« Puis en suivant le littoral de la Méditerranée, on se trouve dans les belles plaines de Tyr et de Sidon; en s'avançant encore, et en traversant le désert de Sarepta, on arrive au pied du mont Liban, qui rappelle tant d'événements tragiques.

« Tous ces lieux, nous le répétons, sont représentés de manière à permettre à l'esprit de se faire illusion et de se croire transporté au milieu du climat et sous le beau ciel de l'Orient.

« LE LIVRE D'OR DES FAMILLES, OU LA TERRE-SAINTE ILLUSTRÉE, est une publication trop remarquable pour qu'il soit besoin d'en faire l'éloge; elle est du petit nombre de celles dont il suffit d'annoncer l'apparition pour en assurer la vogue. »

DICTIONNAIRE HISTORIQUE

DES PEINTRES DE TOUTES LES ÉCOLES.

Un livre d'une utilité incontestable, et qui s'adresse à tous les artistes comme à tous ceux qui s'occupent d'arts, se publie actuellement en Belgique avec un succès qui n'étonnera personne. Le *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, par M. Adolphe Siret, est arrivé aujourd'hui à sa 41me livraison. Lorsque le prospectus de cet ouvrage fut lancé dans le public, on s'étonna de ce qu'un jeune homme, connu seulement par de charmantes poésies, osât entreprendre une œuvre devant laquelle plus d'un homme compétent eût reculé. Aujourd'hui hâtons-nous de dire que cette tentative a eu un plein succès et que le livre justifie d'une manière complète l'ambition quelque peu téméraire qui perçait dans son titre. Près de 8,000 biographies, sont déjà esquissées dans l'ouvrage de M. Siret, et toutes avec une rigoureuse exactitude et un laconisme des plus satisfaisants. Le Gouvernement est venu au secours du jeune écrivain en lui facilitant la partie de son travail qui concerne les œuvres des peintres et qui constitue le côté le plus neuf et le plus hardi de son livre. En effet, après la biographie de chaque artiste, se trouve la nomenclature aussi complète que possible de ses tableaux. Nous ne connaissons aucun ouvrage qui ait ce rare mérite et plus d'une fois l'absence d'une œuvre semblable s'est fait regretter. Une foule de peintres peu connus, flamands, hollandais, allemands, français, espagnols et portugais ont été tirés, par M. Siret, de l'oubli auquel l'indifférence de nos biographes modernes les avait voués. Nous attendons impatiemment, pour lui consacrer un sérieux examen, la fin de ce *Dictionnaire* que nous pouvons déjà, sans crainte de flatterie, mettre au nombre des meilleurs livres publiés en Belgique.

ALBUM DU SACRÉ COEUR.

(SOUVENIR DE JETTE.)

Un homme dont le talent ne fait plus contestation dans ce pays, M. Paul Lauters, vient de se réveiller, par un petit chef-d'œuvre, de son long sommeil lithographique. Il a pris corps à corps la maison d'éducation du Sacré Cœur à Jette—l'un des plus beaux domaines de la contrée — il l'a disséquée en seize planches in-quarto dont il a fait un album magnifique. La variété des teintes et des encadrements ajoute encore au charme de l'ouvrage fait pour rappeler les plus agréables souvenirs. Il n'est pas une jeune pensionnaire de la maison qui ne retrouve là les endroits chers à son cœur, où elle berça sa jeunesse des plus douces espérances et où elle se plut à dorer son avenir des plus riantes illusions. C'est d'abord la *chapelle de Notre-Dame des Sept douleurs* où quelquefois elle venait prier pour sa mère; c'est *l'Obélisque*, *la cascade*, *les rochers* où étaient les plus beaux cygnes, *le pont de Lile*, *le pont Rouge* où l'on allait quelquefois en barquette en se dirigeant vers *le pavillon de Saint-Antoine*; c'est le *petit château*, *la prairie* d'où l'on aperçoit des cygnes au long cou qui font jaillir en l'air l'eau des bassins; plus loin, c'est un *pavillon chinois* orné de ses petites clochettes; plus loin encore c'est un petit temple grec au milieu duquel *saint Michel*, monté sur un piédestal, terrasse le démon; plus loin encore c'est l'ombreuse et mélancolique *avenue du Calvaire* où l'on allait rêver doucement entre les beaux arbres empourprés de soleil et d'où l'on apercevait au loin la campagne et la tour de l'église. Enfin c'est la chapelle avec ses

bancs et ses stalles réguliers, ses lampes, ses tableaux, ses draperies aux fenêtres, modernes il est vrai, mais toutes choses cependant, dont on aime a garder le souvenir quand on est dans le monde, parcé que ce fût là que se passa le temps des belles années, des saintes prières et des divines extases.

M. Lauters, en artiste intelligent a fait de tout cela un petit poème écrit sur la pierre, mais un poème avec cette âme qui sait interpréter la nature dans ce quelle a de plus riche, de plus varié, de plus éblouissant.

L'album de Jette est un fort beau livre de salon qui fait le plus grand honneur a l'artiste et que les amateurs s'empresseront d'acquérir.

Variétés littéraires et artistiques.

Belgique. — *Bruxelles.* — M. le ministre de l'intérieur avait consulté la classe des beaux-arts sur une invention de M. Schœler, ayant pour objet de remplacer la gravure en taille-douce par la Stylographie. MM. Buschmann, Corr, Braemt et Quetelet avaient été nommés commissaires pour examiner les pièces relatives à cette invention. M. Buschmann a présenté le rapport suivant :

« La classe des beaux-arts est appelée à émettre son opinion sur un procédé de production graphique, découvert par M. P.C. Schœler, qui lui a donné le nom de *stylographie.*

» Le but de l'inventeur a été de diminuer et de faciliter autant que possible, les opérations intermédiaires qui séparent la pensée de l'artiste de sa transformation matérielle en une planche gravée, propre à la reproduire un nombre de fois indéterminé. Il s'agissait, en un mot, de rapprocher, de confondre en quelque sorte, le résultat définitif de la cause première, de manière à ce que le crayon, instrument le plus immédiat de la traduction de l'idée artistique, devint en même temps le burin qui la fixe et qui permet de la multiplier.

» Voici le procédé à l'aide duquel M. Schœler a cherché de résultat:

» Un mélange de copal, de stéarine, de laque et de noir de fumée ou de Francfort, est versé, à l'état de fusion, dans un moule à surfaces intérieures parfaitement polies, qui lui donne, lorsque le refroidissement lui a rendu la consistance nécessaire, la forme d'une planche à graver, d'une certaine épaisseur et de couleur noire. Le côté de cette planche de composition, destiné à recevoir les traits du dessin, est ensuite revêtu d'une couche mince et adhérente de poudre d'argent, qui lui donne l'aspect d'une feuille de papier blanc et uni.

» La planche ainsi préparée est remise à l'artiste : celui-ci, au moyen de pointes de diverses épaisseurs, trace son dessin sur la face argentée. Il est évident que chaque trait, entamé sur cette couche mince et blanche, met à nu les parties noires correspondantes de la composition et produit ainsi un dessin noir sur un fond blanc, absolument semblable à celui que trace un crayon sur du papier,

» Mais ce n'est pas tout : les pointes ou *style* en métal employés par l'artiste, ont fait plus que d'enlever la pellicule argentée : leur tranchant a pénétré aussi dans la composition elle-même et y a laissé de petits sillons dont la largeur et la profondeur sont proportionnelles aux dimensions des pointes et à la force employée. Il est superflu d'ajouter que la composition trouvée par M. Schœler réunit toutes les conditions nécessaires pour recevoir et garder avec netteté les atteintes les plus délicates de l'instrument.

» Vous remarquerez, Messieurs, une certaine analogie entre cette opération et celle de la gravure dite à l'eau-forte. Dans celle-ci, en effet, la surface du cuivre est couverte d'un vernis noir; chaque coup de pointe, entamant ce vernis, dénude la surface métallique, et le dessin ressort alors sur un fond noir en traits de la couleur du cuivre. Ici, d'importants avantages signalent le procédé de M. Schœler.

» On sait à combien de désagréments est exposé souvent le graveur à l'eau-forte, par le degré trop élevé ou trop faible de la cuisson du vernis, ainsi que par l'influence de la température sur celui-ci. En second lieu, le maniement des pointes d'acier sur une surface de cuivre n'est pas sans difficulté. Enfin, il est presque impossible de juger parfaitement de l'affet du dessin obtenu, à la seule inspection des traits à reflets métalliques qui le composent.

» Dans la méthode de M. Schœler, tous ces inconvénients ont disparu : rien à redouter de l'imperfection d'un vernis ou des caprices de la température; facilité extrême dans le maniement des pointes; dessin obtenu en noir sur fond blanc, et qui permet d'arriver plus sûrement à l'effet désiré.

» Mais il y a plus : le graveur à l'eau-forte est fort loin d'être arrivé au but : il lui faut encore soumettre son travail qui, jusqu'à présent, n'a guère fait qu'effleurer la surface du cuivre, à la morsure de l'acide nitrique, afin de donner aux traits du dessin la profondeur nécessaire, opération difficile, peu agréable, qui demande une attention soutenue, beaucoup d'expérience, et qui trop souvent encore ne réussit qu'imparfaitement.

» Quant à l'artiste qui a employé le procédé de M. Schœler, son travail est terminé en même temps que son dessin. Il n'a plus qu'à livrer sa planche à un ouvrier qui, après en avoir légèrement metallissé la surface, la recouvre d'un dépôt de cuivre dans un simple appareil galvanoplastique. Il obtient ainsi une planche qui reproduit en relief les traits creusés dans la planche de composition. Une seconde opération semblable, faite sur cette épreuve en relief, donne enfin une planche en cuivre, dont les traits creusés sont identiques à ceux que l'artiste a tracés primitivement. Il ne reste plus qu'à imprimer.

» Les avantages pratiques du procédé de M. Schœler sont donc évidents; mais, au moyen de ce travail plus facile, plus sûr, arrive-t-on à d'aussi beaux résultats que par l'eau-forte, ou du moins à des résultats approchant de ceux-ci?

» L'examen attentif des gravures, la plupart remarquables, qui accompagnent la notice de l'inventeur, permet, Messieurs, de répondre affirmativement à cette question. M. Schœler a donc rendu un véritable service à l'art.

» Est-ce à dire que l'invention de la *stylographie* rendra désormais inutile l'emploi de l'eau-forte, de la pointe sèche et du burin ? Nous sommes loin de le penser, et voici nos raisons.

» Chacun de ces derniers procédés a pour résultat un effet différent dans la gravure; on leur doit des tons légers, blonds, faibles, nourris, solides ou vigoureux, selon l'instrument qu'on emploie. En second lieu, certains objets sont mieux rendus de telle façon; certains de telle autre. Il semble donc que l'uniformité du procédé stylographique doive quelque peu interdire cette variété d'effets. Il est même à remarquer que les planches publiées par M. Schœler ne présentent pas de travaux à grandes tailles, et que, d'un autre côté, les fonds qu'on trouve dans quelques-unes d'entre elles n'ont la vigueur que le ton local eût peut-être exigée.

» En résumé, comprises dans de certaines limites, il est incontestable que la découverte de M. Schœler offre aux artistes de précieux avantages, et son auteur à droit, à ce titre, à un juste tribut d'éloges. »

M. G. Wappers travaille exclusivement, en ce moment, au grand tableau que Louis Philippe lui a commandé pour Versaille. De son côté, M. De Biefve s'occupe d'une énorme toile destinée au roi de Prusse.

La reine Victoria, ayant pris la resolution de se former une galerie d'ouvrages de l'école belge, fait successivement des commandes à nos principaux artistes. Le dernier tableau que S. M. ait reçu est dû au pinceau de M. Dyckmans, et a valu à cet habile peintre de genre, des félicitations spéciales. L'exemple donné par la reine sera sans doute imité par plus d'un grand seigneur d'Angleterre et deviendra ainsi aussi utile que profitable à nos peintres et a nos statuaires.

A l'occasion des craintes qu'inspirent l'état actuel de dégradation des tableaux de Rubens, à la cathédrale d'Anvers et surtout celui de la *Descente de Croix*, le *Courrier d'Anvers* fait plusieurs remarques judicieuses que nous reproduisons :

Faisons observer d'abord que les travaux de conservation dont il s'agit exigeront des frais considérables, puisqu'ils ne pourront être confiés qu'à des artistes du premier ordre, et que la fabrique de Notre-Dame est incapable de les supporter. Il serait donc injuste de reprocher à celle-ci les retards qu'on déplore. Les ressources de la fabrique, nous assure-t-on, suffisent à peine pour couvrir les dépenses ordinaires.

En second lieu, nous avouerons que la ville d'Anvers est particulièrement intéressée à la conservation des chefs-d'œuvres de Rubens, d'abord parce qu'ils se trouvent dans son sein, et puis parce qu'elle s'énorgueillit à bon droit du nom de métropole des arts qu'aucune

ville belge ne lui dispute. Il convient donc qu'elle contribue largement aux frais de l'entreprise projetée. Cependant il n'en est pas moins vrai de dire que l'État doit supporter la majeure partie de ces frais pour des raisons que nous n'avons pas besoin de développer aux amis des arts. Nous sommes persuadés que telle est aussi la pensée de M. de Theux.

Après cela, une autre question se présente. Faut-il rentoiler les tableaux, opération très-délicate et très-dangereuse, ou peut-on se borner à les faire restaurer par un des habiles artistes qui excellent dans ce travail spécial? On n'est pas d'accord sur ce point. Pour notre part, ayant écouté attentivement le pour et le contre, nous n'oserions pas conseiller le rentoilement.

Des artistes qui jouissent d'une grande réputation à Anvers et à l'étranger condamnent positivement cette opération; ils voudraient qu'on se bornât à restaurer ces pages brillantes d'après les procédés ordinaires. Nous nous rangeons de leur avis.

Mais il y a plus; qu'on rentoile ou qu'on restaure, l'œuvre de Rubens aura été sensiblement altérée, attendu que la couleur a déjà disparu de plusieurs parties de la toile, Çà et là on n'en voit plus trace. Nous n'en désirons pas moins qu'on fasse tout ce que l'art conseille pour conserver aussi longtemps que possible tout ce qu'on peut conserver de ces majestueuses reliques de notre grande école.

—

Le vaste et magnifique château que M. le comte Ferdinand Meeus a construit il y a une douzaine d'années, à Argenteuil, près de Waterloo, et qu'il se plaisait a améliorer et embellir chaque année, a été la proie des flammes. On attribue ce sinistre à l'imprudence d'ouvriers ébénistes qui travaillaient depuis quelques jours à raffermir des parquets. Le feu avait déjà fait des progrès lorsqu'on l'a aperçu, vers 7 heures et demie du soir, et les efforts inouïs des nombreux habitants accourus du voisinage avec deux pompes sont restés inutiles; un vent violent contribuait aussi à donner de l'intensité à l'incendie. Un riche mobilier et de nombreux objets d'art ornaient résidence princière.

—

Cette année vient d'être marquée par de grands malheurs pour le directeur de l'Académie de Bruxelles. M. Navez, déjà si douloureusement éprouvé par la perte récente de son fils, et par celle de plusieurs membres de sa famille, vient d'être frappé dans sa carrière d'artiste. Six de ses tableaux capitaux, nous n'osons dire ses meilleurs, mais au moins ceux pour lesquels le public a témoigné la plus vive sympathie, ont été brûlés dans l'incendie du château de M. le comte Meeus. Tout le monde se rappelle l'*Arrivée de Vert-Vert à Nantes* et *les Oies du frère Philippe*, qui eurent tant de succès; ce sont ces deux pages brillantes d'esprit, de finesse et du plus beau coloris, qui sont détruites. La grande *Sainte Famille* exposée en 1842, *une jeune Fille jouant avec des serins*, et deux *Portraits de famille* sont également détruits. Les propriétaires attachaient un grand prix à ces tableaux à cause du talent si estimé de l'artiste, et par de touchants souvenirs de famille. Mais ces circonstances, regrettables au reste, ne sont rien en comparaison de la perte irréparable faite au point de vue de l'art. M. Navez, encore dans la force de son talent, produit sans doute tous les jours des œuvres dignes de lui; mais les tendances des véritables artistes se modifiant selon leurs sensations du moment, selon les impressions reçues des événements, des goûts nouveaux aussi se développant souvent en eux, il n'est pas probable que M. Navez s'adonne jamais maintenant à des sujets analogues à ceux des *Oies du frère Philippe* et de *Vert-Vert*, qui passaient, disons-le, pour ses chefs-d'œuvre.

Une circonstance remarquable, c'est que depuis 1830, quinze des tableaux de M. Navez ont été la proie des flammes. Quatre chez M. Meeus en 1830, quatre chez M. Mathieu en 1831, un chez M. le baron Devinck de West-Wezel en 1834, et enfin six dans le dernier incendie de M. Meeus.

Ce sont de terribles coups pour un artiste.

—

On parle beaucoup depuis quelque temps du tableau que M. Gallait vient de terminer pour la Reine d'Angleterre. C'est une de ces petites compositions pleines de sentiment que l'habile artiste sait si bien concevoir et si bien rendre. Une jeune femme de la campagne est assise au bord d'un champ plein de blonds épis mêlés de coquelicots et de bluets; d'une main elle tient une faucille sous laquelle vont se former les gerbes dorées. Un jeune enfant est sur ses genoux; un autre plus âgé lui présente un nid d'alouettes qu'il vient de trouver dans un sillon; à ses pieds est une couvée de poussins sous l'aile protectrice de leur mère. La jeune femme est belle, mais de cette beauté vigoureuse et colorée, qui caractérise la classe exposée à l'air des champs. Ses traits portent l'empreinte d'une mélancolie rêveuse. L'enfant qu'elle tient semble participer de cette expression. La petite fille qui présente le nid d'alouettes est charmante; son mouvement est plein de grâce et de justesse. Peut-être M. Gallait n'a-t-il voulu que représenter une scène calme et sereine, sans arrière-pensée d'allégorie, sans intention philosophique, car, souvent les artistes se bornent à effleurer la surface des choses, et la critique trop subtile va au-delà de leurs vues; peut-être aussi a-t-il voulu faire allusion aux devoirs et aux sollicitudes de la maternité. Cette jeune femme avec deux enfants et qui va, par son travail, se procurer le pain destiné à les nourrir, cette poule qui abrite sa couvée sous son aile, ce nid où de petits oiseaux semblent s'agiter avec inquiétude et appeler leur mère, tout cela peut être rapporté à une même pensée.

D'un tableau de chevalet de la plus petite dimension, M. Gallait vient de passer à une grande page historique. Il peint en ce moment le *Couronnement de Baudouin de Constantinople*, qui lui a été commandé par le Roi Louis-Philippe, pour le Musée de Versailles. M. Wappers termine, de son côté, pour la même galerie, un grand tableau dont le sujet est également tiré de l'histoire des Croisades. Ces commandes, qui honorent nos peintres, témoignent aussi de l'esprit libéral du Roi des Français. Il est bien d'accueillir ainsi les hommes de talent sans leur demander de quel pays ils sont, ni d'où ils viennent. L'intelligence n'a pas de patrie; elle est de tous les pays, comme de tous les temps.

—

Académie des Beaux-Arts. — *Nomination des membres associés.*

La classe s'est occupée d'abord de la formation de son bureau pour 1847. Aux termes du règlement, M. Navez, le vice-directeur pour 1846, était appelé de droit à occuper le fauteuil. M. Alvin a été nommé vice-directeur au second tour de scrutin.

L'assemblée a voté des remercîments à M. Fétis, le directeur sortant.

L'ordre du jour appelait ensuite la nomination des membres, correspondants et associés, qui devaient compléter la classe. Les élections ont donné les résultats suivants :

Ont été nommés membres :

Pour la peinture.	MM. Brakeleer, à Anvers;
Pour la sculpture.	Fraikin, à Bruxelles;
Pour l'architecture. . . .	Partoes, à Bruxelles;
Pour les lettres.	Baron, à Bruxelles;
»	Édouard Fétis, à Bruxelles.

Ces nominations devront être soumises à la sanction royale.

Ont été nommés correspondants :

Pour la peinture.	MM. Dyckmans, à Anvers;
Pour la sculpture.	Geerts, à Louvain;
Pour la gravure.	Jouvenel, à Bruxelles;
Pour l'architecture. . . .	Renard, à Tournay;
Pour les lettres.	Bogaerts, à Anvers;

Ont été nommés associés :

Pour la peinture.	MM. Ingres, à Paris;
»	Calame, à Genève;
»	Granet, à Paris;
»	Bekker, à Francfort;
»	Haghe, à Londres;
Pour la sculpture.	MM. David d'Angers, à Paris;
»	Ternerani, à Rome;
»	Bartolini, à Florence.
Pour la gravure.	MM. Dupont, à Paris;
»	Calamatta, à Bruxelles;
»	Toschi, à Parme;
»	Bovy, à Paris;
Pour l'architecture. . . .	MM. Caristie, à Paris;
»	Barry, à Londres;
»	Stuller, à Berlin;
»	Bianche, à Naples;
Pour la musique.	MM. Jacques Halevy, à Paris;
»	Spohr, à Cassel;
»	Lachner, à Munich;

Pour les lettres et sciences. . MM. Quatremère de Quincy, à Paris;
» Waagen, à Berlin;
» Koussemacker, à Hazebroeck;
» Avellino, à Naples;
» le comte de Clarac, à Paris;
» Gherard, à Berlin.

—

MM. Navez, Gallait et Verboeckhoven sont désignés pour faire partie de la commission mixte chargée d'examiner le travail envoyé par M. Regnier à la classe des sciences, concernant les couleurs dont Rubens faisait usage.

—

Le secrétaire donne lecture d'une lettre de M. le chanoine de Ram, membre de la classe des lettres, relative à Mathieu de Layens, à qui l'on doit la construction de l'Hôtel de ville de Louvain. La même lettre contient des renseignements sur Quentin Metsys, qui prouvent que cet artiste est de Louvain. — Commissaires, MM. Van Hasselt et Buschmann.

—

M. Ch. du Trieu de Terdonck écrit qu'il rédige une notice sur les peintres et sculpteurs nés à Malines, pour la faire servir de document à l'histoire de l'art en Belgique dont la classe s'occupe en ce moment.

—

M. Quetelet avait déposé, dans la séance précédente, une proposition concernant la création d'un prix en faveur de l'écrivain qui aurait fait, pendant le cours de l'année, les communications les plus utiles sur l'histoire artistique de la Belgique. Cette proposition est prise en considération et renvoyée à l'examen de la commission qui avait été chargée précédemment de la rédaction du plan pour l'histoire artistique du royaume.

—

Le secrétaire dépose, de la part de M. Gallait et en son propre nom, la demande que la classe veuille bien s'occuper d'examiner les bases sur lesquelles il conviendrait d'établir une caisse de secours en faveur des artistes malheureux.

—

M. Bock, associé de l'Académie, donne lecture d'une notice sur un vase ancien.

—

M. Morren, membre de l'Académie, pour les sciences, met sous les yeux de la classe deux volumes, grand in-folio, d'un ouvrage à planches coloriées, qui vient de paraître à Londres, sur quelques-uns des monuments de la Belgique.

—

M. Wappers a présenté le rapport suivant sur l'avis demandé par M. le ministre de l'intérieur à la classe des beaux-arts, au sujet d'une augmentation dans le nombre des grands concours (les membres de la commission étaient MM. Wappers, Braemt, Roelandt, Navez et Simonis):

« La pensée généreuse établie en principe dans la communication faite par M. le ministre de l'intérieur à la classe des beaux-arts, c'est-à-dire à un appel plus fréquent de la peinture, de l'architecture, de la sculpture et de la gravure aux grands concours pour lesquels l'État a institué des prix, ne pouvait que rencontrer la plus vive sympathie et une adhésion complète chez tous les membres de votre commission.

» C'est là, en effet, l'impression qui domine dans leurs rapports individuels qui vous ont été lus; tous ont reconnu la haute utilité qu'il y aurait à appeler au concours les différentes branches des beaux-arts, à des intervalles plus rapprochés, et si quelques divergences se font remarquer dans leur manière de voir, elles n'ont pu porter que sur des détails.

» Ainsi, l'opinion émise par M. Navez, opinion à laquelle M. Roelandt a adhéré, élargissant encore le projet de M. le ministre de l'intérieur, demandait un concours bisannuel pour la peinture, la sculpture et l'architecture, tandis que la gravure serait appelée à concourir tous les quatre ans. D'un autre côté, M. Braemt demandait un concours tous les trois ans, et que la gravure en numismatique figurât pour un tiers dans le nombre de ces concours de gravure.

» Il serait sans doute à désirer que les résultats indiqués par ces membres de votre commission pussent être obtenus; mais ne faut-il pas se demander, Messieurs, si ce n'est pas outre-passer de beaucoup le projet de M. le ministre de l'intérieur, projet sur lequel votre avis est demandé, et qui déjà double le nombre des prix accordés, puisqu'il rend annuel un concours qui jusqu'à présent n'a eu lieu que tous les deux ans?

» Dans cette hypothèse, il ne resterait qu'à examiner l'ordre périodique dans lequel M. le ministre de l'intérieur indique que serait appelée au concours chaque branche des beaux-arts, et duquel il résulterait que sur treize concours annuels, la peinture en obtiendrait cinq, l'architecture trois, la sculpture trois et la gravure deux.

» Or, le principe d'un concours annuel étant établi, il paraît incontestable que l'ordre périodique désigné pour le tour de rôle des diverses branches, est fondé sur une appréciation très-juste de l'importance relative de celles-ci et de l'utilité plus ou moins grande que des voyages à l'étranger peuvent offrir au jeunes artistes qui cultivent chacune d'elles.

» Quant à la fixation d'un minimum d'âge, cette mesure ne paraît pas présenter, surtout en présence de l'art. 47 de l'arrêté royal du 18 octobre 1841, qui décide que le lauréat ne jouira de la pension qu'après avoir atteint l'âge de 21 ans; cette mesure, disions-nous, ne paraît pas présenter d'assez notables avantages pour compenser les inconvénients que peut-être elle pourrait produire. Ainsi pour n'en citer qu'un seul, on courrait le risque d'exclure les talents réels quoique précoces, que les circonstances particulières pourraient empêcher de prendre part aux concours, lorsque le temps en serait venu pour eux.

» En résumé, et sauf ce dernier point, nous pensons que la classe verrait avec reconnaissance que le projet communiqué par M. le ministre fût réalisé, dans la conviction qu'il en résulterait un bien véritable pour les arts en Belgique. »

Les deux rapports précédents, dont les conclusions sont adoptées, seront communiqués à M. le ministre de l'intérieur.

—

FRANCE. — *Paris.* — Une découverte intéressante a été faite récemment par M. Lenormand, conservateur du cabinet des antiques à la Bibliothèque royale de Paris. En déblayant une cave de cet établissement, on trouva, au milieu de débris de peu de valeur, une tête colossale de femme, en marbre pentélique. En l'examinant attentivement, M. Lenormand crut reconnaître une grande analogie entre ce fragment et les sculptures du Parthénon. Il consulta des dessins faits antérieurement aux graves mutilations que souffrit le monument, et découvrit à quelle figure cette tête devait avoir appartenu. Le fragment qui gisait oublié dans une cave de la Bibliothèque royale, était donc tout simplement une tête de Phidias. Il restait à savoir comment ce précieux fragment avait été rapporté en France et par suite de quelles circonstances il était demeuré enfoui dans l'espèce de cachette où l'on vient de le trouver. Voici l'explication de ce double fait, donnée par le savant M. Letronne. M. de Nointel, qui fut ambassadeur de France à Constantinople de 1670 à 1679, l'aurait rapporté avec d'autres antiquités et avec les dessins des monuments d'Athènes qu'il fit faire sous ses yeux. M. Letronne explique sa présence dans une cave de la Bibliothèque royale en supposant qu'il y fut déposé par les conservateurs pour éviter de le transporter au Louvre en même temps que les antiquités qui se trouvaient dans leur établissement. Étrange sollicitude pour l'art, que celle de ces fonctionnaires qui condamnaient à l'oubli un monument curieux, plutôt que de le voir passer dans une collection dont elle faisait, d'ailleurs, plus régulièrement partie.

—

On a complétement débarrassé la magnifique façade du *Théâtre Historique* sur le boulevard, des échafauds qui masquaient la décoration extérieure. Une foule immense admirait les inimitables sculptures que Clagmann a prodiguées à cette façade.

—

Une riche trouvaille a été faite le 13 de ce mois par M. René Mauriceau, propriétaire, demeurant, à Corné, près d'Angers. Il travaillait dans un terrain ayant fait partie de l'ancienne commune de Beauvort, lorsqu'à une profondeur de dix pouces, sa bêche a rencontré et brisé un vase, d'où elle a fait sortir une grande quantité de pièces d'or. Il y en avait 457, toutes de la plus belle conservation, pesant ensemble trois kilog. un quart, et représentant une valeur métallique de plus de 10,000 fr.

Quant à la valeur vénale, les numismates pourront l'apprécier

d'après la nomenclature suivante : Trajan, 13; Adrien, 12; Elien, 2; Antoine le Pieux, 191 ; Marc-Aurèle, 61 ; Lucius Verus, 34; Commode, 7; Sabine, femme d'Adrien, 3; les deux Faustine, la première d'Adrien, la seconde de Marc-Aurèle, 117; Lucile, femme de Lucius Verus, 9. Pour chacun de ces princes et princesse, il y a non-seulement beaucoup de faces différentes, mais encore une grande variété de revers.

Le champ où la trouvaille a été faite s'appelle *la Gagnerie* de Quiquerre, en latin *qui quærat*, étymologie pleinement justifiée par le résultat qu'a obtenu M. Mauriceau.

—

Alger. — Un artiste français d'un grand mérite, M. Benjamin Roubaud, vient de mourir à Alger, où il était allé pour la seconde fois, afin de se guérir d'une affection grave contractée en 1844, à la suite de l'expédition de la Kabylie.

Vendredi 15 janvier, quelques amis du malheureux Roubaud, parmi lesquels on remarquait M. le colonel Daumas, le lieutenant-colonel Rivet, le major Dufresne, le capitaine Fournier, et M. Bastite son éditeur, étaient réunis à huit heures du matin à l'hopital du Dey, pour rendre à la dépouille mortelle les derniers devoirs.

M. Roubaud s'était distingué dans les derniers salons de Paris, par la grande vérité de ses esquisses algériennes.

—

Turquie. — *Constantinople.* — On paraît avoir reconnu la nécessité de faire d'importantes réparations à la mosquée de Sainte-Sophie. L'état de ce monument inspire, depuis quelque temps, des craintes sérieuses pour sa conservation. Les voûtes, les galeries, les colonnes, ont éprouvé des dérangements dans leurs lignes d'aplomb et de niveau. Il paraîtrait que l'architecte en chef du gouvernement turc, Mudiri, a fait un plan des travaux nécessaires pour cette restauration, et que son devis monte à deux millions et demi de francs.

Le temple de Sainte-Sophie fut construit sous le règne de Justinien. Paul le Silencieux, auteur grec du VIe siècle, a donné, dans un écrit spécial, l'histoire de son édification. Aux traditions fabuleuses qu'il rapporte et aux exagérations qu'offre à chaque instant son récit se joignent des faits intéressants. Suivant cet auteur, les travaux furent conduits par cent architectes commandant chacun à cent maçons. On aurait passé sept années à préparer les matériaux, et l'on aurait mis seulement huit années à élever le monument Le mortier employé dans la maçonnerie de Sainte-Sophie était préparé avec de l'eau d'orge, pour lui donner plus de coagulation. Les poteries dont était formée la voûte de la coupole étaient d'une telle légèreté, que douze d'entre elles ne pesaient pas plus qu'une brique ordinaire. Elles avaient reçu dans le moule l'empreinte des paroles suivantes : *C'est Dieu qui l'a fondée et elle ne sera pas ébranlée.* Il est de fait que cette coupole, dont la hardiesse n'a cessé d'être, pour les architectes, un sujet d'admiration, semblait impérissable. Le moment est venu cependant où elle courrait risque d'être ébranlée, si l'on n'apportait un prompt remède au mal. La restauration de Sainte-Sophie est un acte qui fera honneur au Sultan actuel.

—

Hollande. — *La Haye.* — Des expositions se préparent dans nos provinces et à l'étranger : Tournai, La Haye, Amiens et Troyes prennent l'initiative. Celle d'Amiens aura lieu comme tous les ans au mois de juin; celle de Troyes au mois de juillet. C'est Tournai qui commencera ; la sienne ouvrira le 5 avril prochain, elle ne durera que dix jours : c'est bien peu. Mais les exposants recevront chacun un exemplaire de la médaille de la fondation de la *Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut,* et les objets seront reçus et renvoyés aux frais de la même société.

Voici le programme de l'exposition de La Haye.

« La régence de La Haye, ayant arrêté qu'il y aurait dans cette ville au mois de mai 1847, une exposition générale d'ouvrages d'artistes vivants, tant étrangers que nationaux, la commission chargée de la direction de la dite exposition s'empresse de porter à la connaissance des sociétés de peinture, des artistes et des protecteurs des beaux-arts, les dispositions suivantes :

« Art. 1. L'exposition aura lieu dans le local de l'Académie de peinture sur le *Prinsessegracht*, à La Haye.

« Art. 2. Le salon sera ouvert du 17 mai au 12 juin 1847, toutefois la commission se réserve la faculté de prolonger ce terme de quelques jours.

« Art. 3. Les objets d'art destinés à l'exposition, tableaux, dessins et gravures convenablement encadrés, devront être expédiés *franc de port,* au local susdit, à l'adresse de la commission, du 8 au 24 avril; les artistes devront s'en prendre à eux-mêmes, si leurs œuvres, qui ne parviendront qu'après cette époque, ne sont pas, ou sont moins favorablement placés.

« Dans aucun cas on n'acceptera d'objets d'art après l'ouverture de l'exposition.

« Art. 4. On donnera d'avance avis au secrétaire de la commission de l'envoi desdits objets et ce *par lettres affranchies,* contenant les noms, prénoms et demeure de l'artiste et de l'expéditeur, ainsi qu'une courte description des objets, et la marque des caisses.

« MM. les artistes, qui désireraient vendre leurs ouvrages, sont priés de joindre à cette indication la note de leurs prix; et ceux qui ne voudraient point, en cas de *Loterie,* que leurs ouvrages en fissent partie, auront soin d'en faire également mention.

« MM. les artistes étrangers sont en outre invités à indiquer soit une maison de commerce ou de commission dans le royaume des Pays-Bas, soit une personne connue et y domiciliée, à laquelle la commission pourra faire le renvoi des pièces exposées.

« Art. 5. On n'admettra aucun objet ayant déjà fait partie d'une exposition en cette ville, ni copies à l'huile d'après tableaux, ou dessins d'après dessins.

« La commission se réserve en outre le droit d'admettre ou de refuser les objets qui lui seront parvenus. Ceux qu'elle jugera inadmissibles seront renvoyés avant l'ouverture du Salon aux adresses indiquées.

« Art. 6. Les objets, envoyés par d'autres personnes que leurs auteurs mêmes, ne seront admis que sur l'autorisation *écrite* de ceux-ci.

« Art. 7. Tous les objets exposés resteront jusqu'à la clôture définitive de l'exposition sous la garde de la commission, qui en prendra tout le soin possible, sans toutefois se charger, à cet égard, d'aucune responsabilité. — On ne délivrera aucun tableau avant la clôture de l'exposition.

« Art. 8. La commission donnera immédiatement avis aux artistes de toute vente effectuée; elle ne reconnaîtra aucun marché fait à son insu, relativement aux pièces mises en vente, et elle se réserve en outre la priorité sur toute autre vente faite concurremment avec elle.

« Art. 9. Dans la quinzaine qui suivra la clôture définitive de l'exposition, les objets qui en auront fait partie seront renvoyés franc de port à domicile pour les artistes regnicoles; ceux qui sont destinés à l'étranger jouiront de la franchise jusqu'aux adresses indiquées, conformément à l'art. 4 ci-dessus.

« Art. 10. La Commission ne fera droit aux réclamations à sa charge qu'autant qu'elles lui seront parvenues dans les trois mois de la clôture de l'exposition.

« La bonne réussite des expositions précédentes, la considération, le juste encouragement que les artistes ont toujours obtenus dans cette résidence, et notamment à la dernière exposition, semblent rendre superflu tout appel, pour les engager de nouveau à enrichir la prochaine exposition par l'envoi de leurs ouvrages. »

—

Allemagne. — Le célèbre peintre sur verre, M. Michel-Sigismond Frank, vient de mourrir à Munich, après une courte maladie, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

M. Frank est regardé comme celui qui a ressuscité la peinture sur verre en Allemagne, et c'est lui qui a créé l'établissement royal où cet art se cultive à Munich. On a de lui un grand nombre de tableaux qui sont devenus célèbres et de savantes recherches sur l'histoire de la peinture sur verre.

AVIS.

Des empêchements tout à fait indépendants de notre volonté ont été cause du retard apporté dans l'envoi de ces deux livraisons; mais les deux suivantes ne se feront pas attendre, et nous prendrons nos mesures pour que ces inexactitudes ne se renouvellent plus.

A cette première feuille est jointe la gravure du château de Termeeren, appartenant à M. le baron de Fierlandt; à la seconde, les *Jeunes Filles à la fontaine,* de M. Verheyden, que les amateurs doivent se rappeler d'avoir vu figurer à la dernière exposition d'Anvers.



LETTRE

A M. LE BARON DE REIFFENBERG

CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BRUXELLES,

A PROPOS DE DIVERSES QUESTIONS TRAITÉES DANS L'ANNUAIRE DE 1847.

Monsieur le Baron,

Je viens de lire, dans son entier, l'*Annuaire de la bibliothèque royale* que vous avez bien voulu m'envoyer. Je vous remercie des bonnes heures de lecture que vous m'avez fait passer. Beaucoup de personnes, sans doute, monsieur, n'auront pas manqué de vous dire que vous avez publié un *beau livre ;* bien que je partage entièrement leur opinion, typographiquement parlant, permettez-moi de vous dire, avant tout, que vous avez publié un *livre excellent*. Et je tiens d'autant plus à le qualifier par cette dernière épithète, que je ne reconnais comme *excellents,* que les livres qui peuvent être utiles à quelque chose, c'est-à-dire, dans lesquels l'homme d'étude trouve matière à puiser. Or, précisément à ce point de vue, l'*Annuaire* est une publication éminemment intéressante. Les renseignements que vous y avez accumulés sont trop précieux pour être méconnus par les hommes de lettres et trop importants pour être négligés par les bibliophiles et les iconographes.

La troisième partie de ce recueil surtout, renfermant des *mémoires pour servir à l'histoire des lettres, des sciences, des arts et des mœurs en Belgique,* m'a paru contenir des propositions pleines de justesse et des idées pleines de sens. Vous avez raison monsieur, de croire à une nationalité littéraire pour votre pays ; l'avenir se chargera de rendre justice à vos prévisions, ainsi qu'à cette jeune pléiade d'écrivains qui cherchent à se faire connaître par leurs travaux, et dont les principes et les idées, bien arrêtés, commencent à déborder aujourd'hui, de toutes parts, dans nos recueils périodiques.

Ne vous préoccupez pas trop, cependant, monsieur, des idiomes dont ils se servent pour transmettre leurs idées. Qu'ils soient Flamands, Wallons ou Français, là n'est pas la question ; l'essentiel est qu'ils soient nationaux et que leurs écrits puissent être un jour de quelque utilité à leur mère patrie. Mieux que personne, vous savez, monsieur, que ce n'est pas parce que des écrivains parlent telle ou telle langue, écrivent dans tel ou tel dialecte, qu'un peuple arrive à se façonner une littérature nationale. La nationalité littéraire d'un peuple se manifeste bien plutôt par la tendance particulière de ses idées, que par les formules algébriques au moyen desquelles il les exprime. La langue peut changer ; les idées restent. Le passé est là pour nous l'attester. Au IXe siècle, par exemple, quand une partie de l'Europe parlait latin, est-ce que les différents peuples avaient abdiqué pour cela leurs nationalités ? Est-ce que pour la France, Éginhard n'est pas un écrivain tout aussi national que Froissart, Philippe de Comines, le sire de Joinville, Chateaubriand, Thiers ou Victor Hugo ? Est-ce que Juste Lipse et Puteanus son élève, qui ont écrit en latin, ne sont pas des historiens tout aussi nationaux pour la Belgique que M. Willems, qui a écrit en flamand, et que vous tous, messieurs, qui écrivez si parfaitement en français ? Alors, vous voudrez bien convenir avec moi que la langue seule ne peut pas constituer une nationalité particulière, attendu que celle-ci est soumise à trop de variations, à trop de vicissitudes, pour que l'on puisse asseoir sur elle une littérature immuable, nationale, indestructible. Combien de fois, en France, le langage n'a-t-il pas changé depuis plusieurs siècles ?—Est-ce que la langue de Clément Marot ressemble à la langue de Béranger ? — Est-ce que la langue de Gautier de Tournai ressemble à la langue de vos poëtes modernes ? — Est-ce que le poëte Jasmin qui versifie, de nos jours, en *patois provençal,* a quelque rapport avec M. Bignan qui versiculise en *patois de l'Académie ?* — Vous voyez donc bien, monsieur, que la question de philologie ne doit pas dominer la question de nationalité. Il faut laisser ces raisonnements étroits aux esprits vulgaires, qui ne voient rien au delà de ce qu'ils sont, et qui ne trouvent rien de bon, parce qu'ils ne sentent pas en eux les qualités suffisantes pour devenir des écrivains nationaux.

Nous n'en sommes pas là heureusement en Belgique. Notre pays compte dans son sein assez d'écrivains distingués, assez d'hommes de mérite qui ont le sentiment de la dignité nationale, la conscience de ce qu'ils valent et la puissance de talent assez développée pour faire école, et arriver au but qu'ils veulent atteindre, — leur *émancipation littéraire*.

Un grand obstacle cependant, s'est opposé jusqu'ici à ce qu'il en soit ainsi. La *contrefaçon,* cette horrible lèpre qui est regardée comme la gangrène de l'intelligence, la *contrefaçon* est, j'ose le dire, la pierre d'achoppement

contre laquelle viendra toujours se briser la littérature nationale. La contrefaçon littéraire tue tout : elle ne sert à personne et elle fait du mal à tout le monde. C'est une onzième plaie d'Égypte qui est tombée sur la Belgique, sans que l'on puisse trouver un nouveau Moïse pour la conjurer. Elle est la négation la plus puissante, la plus absolue de tout sentiment individuel; l'obstacle le plus insurmontable au développement de tout talent national. Non-seulement elle étouffe la pensée indigène à son berceau, mais elle empêche tout jeune écrivain d'être en aucune façon *original*. Je n'entends pas par original, être *excentrique* — ainsi que beaucoup de gens se l'imaginent — je ne regarde comme étant parfaitement originaux, que les écrivains qui possèdent en eux les qualités que vous avez si bien définies dans votre *Mémoire sur les moyens de former une collection des meilleurs écrivains belges* (pag. 224 de l'*Annuaire*). Permettez-moi d'emprunter un instant votre plume, pour me faire mieux comprendre.

« Maintenant qu'il règne en toutes choses une médiocrité honnête et présentable, qui prend volontiers le semblant de la supériorité; aujourd'hui qu'il est commun de savoir arrondir promptement une phrase en appliquant à une pensée vulgaire une tournure convenue, et que l'on affecte de tenir plus au fond qu'à la forme, on ne se fait pas une idée assez juste de ce qu'est réellement un grand écrivain. A-t-on bien réfléchi à ce que supposent de facultés ces deux mots ainsi réunis? Richesse, étendue, profondeur de la pensée, puissance et originalité d'invention, variété infinie de connaissances, méthode lumineuse, enchaînement logique, harmonie de dessin, imagination brillante qui donne à chaque objet le coloris qui lui convient, et répand partout le mouvement et la vie; perfection des détails, adresse à dissimuler l'art jusque dans ses efforts extrêmes, souplesse, variété, élégance continue, correction, vigueur, propriété du style, sensibilité, noblesse, enjouement; de la moralité sans pédantisme, du naturel sans mollesse et sans trivialité; telles sont, où je me trompe, les qualités qui constituent les grands écrivains, et probablement j'en ai oublié quelques-unes. »

Non, monsieur, vous n'avez rien oublié; des hommes de cette trempe, possédant toutes les qualités que vous venez d'énumérer, honoreront toujours un pays, et ils peuvent, prétendre sans aucun doute, à constituer une nationalité littéraire durable.

Mais, ainsi que vous aussi, monsieur, je regrette que *les questions de personnes et de partis l'emportent constamment sur les intérêts de la science ou de la littérature;* je déplore avec vous « *ce besoin d'abaisser tout ce qui s'élève légitimement, d'exalter tout ce qui rampe,* et malheureusement, c'est une funeste passion qui s'est emparée depuis quelque temps de la plupart de nos jeunes littérateurs. La calomnie semble érigée en système, le mensonge et la déloyauté en principe! N'est-il pas singulier, en effet, ainsi que vous le dites fort bien, « que les personnes qui demandent à cor et à cri une littérature nationale, semblent, à la manière dont elles agissent, *et par une logique inconséquente,* professer l'opinion que cette littérature ne saurait fleurir en général, qu'en étouffant chaque littérateur en particulier? » Vous avez eu bien raison, monsieur, de flétrir la tendance de ces idées anti libérales et anti nationales; et, si vous l'avez remarqué, elles ne se rencontrent jamais que dans nos recueils et nos journaux prétendus *libéraux*. Eh! bon Dieu, est-ce qu'il n'y a pas de la place au soleil pour tout le monde? Est-ce que la liberté de faire quoi que ce soit, en Belgique, est entravée par quelque chose? Non certes! Eh bien alors, à quoi bon toutes ces récriminations injustes? — N'allons donc pas nous amuser à semer des divisions et des haines là où il devrait y avoir unanimité de but, d'idées, de sentiments, de nationalité! Toutes les intelligences devraient se réunir, au contraire, pour étouffer le monstre qui opprime la nationalité de la Belgique littéraire, et chacun de nous devrait donner un coup de main à la corde suspendue depuis longtemps à son cou pour essayer de l'étrangler.

Mais je vous laisse, à vous, monsieur, qui avez si bien compris les devoirs du présent et les intérêts de l'avenir, le soin de développer ces idées qui vous sont beaucoup plus familières qu'à moi. Mon but principal, en vous adressant cette lettre, était de rectifier une erreur involontaire, qui s'est glissée probablement à votre insu, dans la note que vous avez insérée dans l'*Annuaire* à propos de *la peinture à l'huile,* de la *découverte* de Jean Van Eyck et de la *charte* de M. Dumortier.

Il est fort probable, monsieur, que vous n'avez pas lu les *quelques observations* publiées dans l'un des derniers munéros de LA RENAISSANCE *sur le Traité des divers arts du moine Théophile.* Si ces observations, toutes concluantes qu'elles soient, ne vous avaient pas converti, elles vous auraient au moins donné à réfléchir. Je n'oserais pas supposer également que vous ne connaissez pas à fond tous les chapitres du *Traité* dont vous avez parlé, parce que ce serait faire injure à votre science avérée, à votre sagacité bien connue de bibliophile, et mettre en doute l'ardeur que vous déployez en toute circonstance pour arriver à la découverte de la vérité; mais ce que je vous demanderai la permission de vous faire remarquer, c'est que vous avez oublié de citer, soit dans l'*Annuaire,* soit en pleine Académie (*séance du 6 février*), le passage le plus important et le plus concluant du *Diversarum artium Schedula,* justement à l'endroit où il est question de la peinture à l'huile.

Après avoir parlé de la charte de M. Dumortier, découverte à Tournai par M. Hennebert, archiviste de la ville, vous dites : « *Ces faits, d'ailleurs intéressants, suffisent-ils pour affaiblir l'honneur de la découverte à laquelle Jean Van Eyck a attaché son nom?* » — Puis, répondant immédiatement à ce point d'interrogation posé par vous, vous ajoutez avec une sorte de certitude intime :

« Nullement! Avant ce grand artiste, on connaissait l'usage de broyer les couleurs avec de l'huile, mais ces couleurs s'employaient *particulièrement* dans la peinture des *meubles* et des *bâtiments,* la peinture murale ou *sur pierre* telle que celle du mausolée mentionné dans l'acte de 1341 (la charte de Tournai). *On est même en droit d'assurer que c'était là leur emploi* EXCLUSIF. »

C'est précisément, monsieur, à cette dernière phrase que je veux répondre, par un passage même de Théophile. Si vous voulez prendre la peine d'ouvrir le *Diversarum artium Schedula* au chapitre intitulé : *de modo colorandi,* vous verrez qu'au XIIIe siècle, l'emploi de la peinture à l'huile, — *oleo lini,* — ne s'appliquait pas *exclusivement* aux meubles, aux bâtiments et aux mausolées, puisque le contraire est *positivement* dit.

Pour vous éviter la peine de chercher dans les rayons d'une bibliothèque toujours poudreuse, quelque soin que

l'on y apporte, permettez-moi, monsieur, de vous citer le passage même du texte; vous le vérifierez après.

Si vous voulez peindre, dit le bon moine,

« Accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter *oleo lini* sine aquâ, et FAC MIXTURAS VULTUUM AC VESTIMENTORUM sicut superius aquâ feceras; ac *bestias*, sive *aves*, aut *folia* variabis suis coloribus prout libuerit. »	Prenez les couleurs dont vous voudrez vous servir; broyez-les avec soin dans *l'huile de lin* sans eau, et *faites* LES TEINTES DU VISAGE ET DES VÊTEMENTS, ainsi que vous l'avez fait avec les couleurs à l'eau; puis, s'il vous convient, vous donnerez aux *animaux*, aux *oiseaux* et aux *feuilles* les nuances qui leur sont propres.

Je vous demande après cela, monsieur, est-il possible de conserver un doute? N'est-il pas dangereux au contraire, de dire qu'*on est en droit d'assurer* que l'emploi de la peinture à l'huile s'appliquait *exclusivement* aux meubles, aux mausolées, aux bâtiments et aux portes cochères? Après avoir lu un texte tel que celui-ci, ne doit-il pas être évident pour vous comme pour moi que l'on peignait des *figures* avec leurs *vêtements;* que l'on peignait des *animaux,* des *oiseaux,* des *feuilles,* c'est-à-dire, en d'autres termes, que l'on faisait exactement tout ce que l'on fait de nos jours, — du paysage, — du genre, — de l'histoire? On le pratiquait plus mal incontestablement, mais enfin on le pratiquait.

Je pense que pour vous, monsieur, la question de priorité entre le manuscrit de Théophile et la charte de Tournai ne sera pas un objet de discussion. Vous avez reconnu sans doute, depuis longtemps, que l'origine du *Diversarum artium Schedula* peut, sans inconvénient, être reportée vers le milieu du XIIIe siècle et qu'il y a loin de là aux comptes du *tailleur de figures, Wuillaume du Gardin,* puisqu'ils ne remontent qu'à l'année 1341. En revanche, je reconnaîtrai, avec vous, que l'on peignait le blason (*à l'ole*) dans la ville de Tournai au milieu du XIVe siècle; et bien plus, je ne toucherai pas à la couronne d'immortelles que la postérité a posée sur la tête des Van Eyck. Je suis d'avis qu'il y a de ces gloires nationales auxquelles on ne peut porter la main sans profaner l'auréole lumineuse dont elles sont entourées; je me contenterai de répéter ce que j'ai déjà dit dans une autre circonstance. Les frères Van Eyck, pas plus qu'Antonello de Messine n'ont été les *inventeurs* de la peinture à l'huile; ils ont été les *applicateurs intelligents* de procédés déjà connus et appliqués. Selon moi, monsieur, Van Eyck n'a absolument rien à perdre à cette révélation, et il n'en restera pas moins à nos yeux comme aux yeux des races futures, l'une des plus grandes figures historiques du XVe siècle. Théophile a été l'artisan, Van Eyck a été l'artiste. Ainsi, monsieur, en est-il de tous les inventeurs; leur lot est de rester ignorés. L'inventeur a ordinairement bien assez à faire d'inventer, il ne va pas plus loin; viennent ensuite les perfectionneurs, qui, assis sur son invention, la cisellent, et, partis de plus loin, vont aussi plus loin que lui. — A eux la renommée, à lui l'oubli éternel; à moins qu'il ne vienne quelques intelligents résurrectionistes qui, comme le traducteur et le commentateur de Théophile, fassent revivre son nom et ses droits à l'estime de la postérité.

Ici, monsieur, je m'arrête. Pardonnez-moi d'avoir osé porter une main téméraire sur *l'Annuaire de la bibliothèque royale* fondé, dirigé, écrit par vous, et soyez assez bon pour ne voir, après tout, dans cet attentat de lèse-bibliographie, qu'un désir — ambitieux peut-être — de rétablir un fait historique méconnu. Vous aimez trop la vérité, j'en suis convaincu, pour ne pas me permettre de lui tendre la main quand j'entrevois qu'elle se noie ou qu'elle a de la peine à sortir de son puits.

Agréez, monsieur, avec mes regrets, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

J. A. L.

NAISSANCE DE L'ART

EN HOLLANDE.

I

On peut affirmer que les anciens Grecs n'ont cherché à rendre la créature humaine que dans son aspect extérieur; ils l'ont douée, il est vrai, de toute la force, de toute la grâce, de toute la beauté que Dieu a données à l'homme et à la femme; ils l'ont fait vivre de toutes les splendeurs visibles, exprimant même ses passions par les mouvements du corps. Mais on peut affirmer aussi que ce rayon de divin sentiment qui a illuminé l'œuvre des peintres, depuis le Pérugin jusqu'à Prudhon, ils ne l'ont pas senti, ils ne l'ont pas deviné, ils ne l'ont pas vu briller sur leur palette. Phidias lui-même, Phidias le Raphaël des Grecs antiques, Phidias qui fut plus expressif dans sa sculpture que les peintres de son temps, est d'une majesté souveraine; on ne peut trop admirer la grandeur de ses attitudes, la beauté hardie de ses lignes, le caractère élevé de ses figures. Mais sous sa main toute-puissante, le marbre n'a jamais pleuré. C'est qu'alors la douleur de l'âme n'était qu'une faiblesse, le Christ en a fait une poésie. Si Phidias a été le Raphaël des dieux païens, Raphaël a été le Phidias du christianisme; l'artiste italien a peut-être été plus grand que l'artiste grec, pour avoir osé altérer la beauté extérieure par l'effet de la beauté intérieure.

Ce qu'il y a d'étrange dans l'histoire de l'art, c'est que nous devions à la Grèce la peinture ancienne et la peinture moderne. Phidias, élevant le Jupiter Olympien, ne se doutait pas que ce beau type serait, après bien des siècles, le modèle puissant et grandiose du Dieu des chrétiens. Il est hors de doute que les Byzantins ont suivi la tradition des anciens maîtres de la Grèce; ils ont pu les étudier dans les statues, dans les bas-reliefs, dans les mosaïques; sans les conciles qui vinrent combattre l'idéalisation des figures en forçant les artistes de représenter les saints personnages avec la plus naïve fidélité, nous aurions peut-être salué une seconde fois l'art ancien dans le génie moderne. Mais, malgré les docteurs de l'Église, les Byzantins n'ont pu effacer dans les images chrétiennes toute trace de l'ancien idéal rêvé par Phidias.

La renaissance des arts a commencé par la sculpture. L'Italie, qui a eu trois époques de gloire, se montra, durant plusieurs siècles, la plus stérile des nations. Il ne faut pas accuser seulement les barbares de l'invasion, il faut accuser l'Italie elle-même, jusque dans son chef, saint Grégoire le Grand *, qui fit briser et jeter dans le Tibre, « comme idoles, ou du moins, images des héros païens, » tout ce qui se retrouva des anciennes statues. Il s'est trouvé un pape pour ordonner cette mutilation sacrilége; mais comment s'est-il trouvé à Rome des Italiens pour exécuter les ordres d'un pape aveugle?

Les artistes byzantins avaient fini dans le même temps par

* Selon Jean de Salisbury, Léon d'Orvietto, saint Antonin, Louis II, roi de France.

compromettre le caractère qu'ils tenaient de la Grèce antique, à force de représenter sans cesse les types consacrés par l'Église. Ils copièrent et recopièrent sans cesse; sous leurs mains patientes, l'art n'était plus qu'un métier; ils avaient été majestueux et grossiers; ils étaient moins grossiers, mais ils n'étaient plus majestueux; ils s'étaient rapprochés de la nature individuelle, mais ils n'avaient plus de style pour rendre la nature dans son effet général. Un homme vint, Nicolas Pisano, qui retrouva l'art, tel que le comprenaient les Grecs de l'antiquité. Nicolas Pisano n'étudia pas avec des artistes byzantins devenus des ouvriers, il étudia devant un sarcophage antique, quelque bas-relief représentant un tableau de l'Iliade *. Ainsi fut renouée, par la sculpture, la chaîne d'or de la beauté.

Mais comment la peinture retrouvera-t-elle son ancienne splendeur? Les Italiens arriveront-ils un jour à se montrer dignes des Grecs de l'antiquité? Le génie italien doit-il s'élever aussi haut que le génie grec sans le secours du passé? C'est tout un monde à créer. La lumière jaillira-t-elle de la palette de Cimabué? C'est un artiste fini, qui dédaigne les maîtres de son temps, qui veut aller en toute liberté. Il ne trouvera ni la beauté ni le sentiment, mais son œuvre marquera par quelque chose de fier et de terrible; mais son nom restera, parce que le premier il s'est tourné vers la lumière. Cependant c'est Giotto qui a indiqué que l'aurore se levait. La sculpture avait marché en avant : Giotto, peintre et sculpteur, fit marcher la peinture sur le même chemin. Le maître de Giotto, ce n'est pas Cimabué, mais Pisano dont il étudiait les bas-reliefs. Ne peut-on pas dire qu'il fut à l'école des maîtres de l'antiquité. Il avait étudié les marbres antiques de la cathédrale de Florence en même temps que les bas-reliefs du maître toscan. Giotto le pâtre n'avait-il pas eu d'ailleurs la nature pour maître souverain? n'avait-il pas vu passer le long de la pairie, quand son troupeau ruminait, agenouillé dans l'herbe, la beauté, rêvée par Dieu et réalisée par Phidias, sous la forme d'une brune Florentine dorée par le soleil? ne l'avait-il pas suivie avec enthousiasme jusqu'à la fontaine solitaire, où elle avait renoué ses cheveux avec la grâce naïve?

C'est la même histoire pour l'école allemande. Mais en Allemagne, l'art byzantin eut une carrière plus longue; les Grecs du moyen âge furent plus écoutés que les Grecs de l'antiquité. Heureusement que l'Allemagne étudia les Byzantins de la bonne époque, ceux-là dont les créations grandioses, majestueuses et grossières étaient inspirées par les anciennes statues. L'école allemande eut donc un berceau byzantin, mais parce qu'elle osa étudier la nature si vivante autour d'elle. Dans l'art allemand, on voit toujours passer un souvenir d'Italie, comme on y sent circuler la séve puissante des Flandres. Albert Durer, le grand maître de l'école, respirait à Anvers ou à Leyde, regardant le ciel de Giotto et de Raphaël.

L'ancienne critique a donc eu tort de vouloir fondre l'école allemande avec l'école flamande et hollandaise. C'est une école de transition, qui a son règne et ses limites. Elle tient à la Flandre, mais ne tient-elle pas aussi à l'Italie? Si elle a le naturalisme de Rembrandt, n'a-t-elle pas aussi la beauté idéale de Raphaël? Entre ces deux écoles, elle-même a son caractère, parce qu'elle a sa vie. Tout en s'inspirant du Nord et du Midi, elle va à la recherche de l'art en toute liberté.

L'école flamande, à son début, comme l'école hollandaise dans toute sa carrière, semble ne devoir sa force qu'à la séve nationale. Elle se montrera d'abord avec quelques renaissances byzantines, mais plutôt dans les fonds d'or de ses cadres que dans les figures qu'elle anime. Dès le premier âge, elle abandonne la tradition. La peinture va puiser dans le sol de la patrie tout le lait qui va jaillir de ses fécondes mamelles. De Van Eyck à Rubens, de Rubens à Rembrandt, que de fois les peintres des Pays-Bas ont, sans y songer, représenté cette peinture puissante et libre sous la figure d'une de ces florissantes paysannes du pays d'Anvers ou du pays de Leyde; non pas belles de l'immortelle beauté que soutiennent les anges sous un trépied d'or, mais belles de la beauté humaine et périssable, belles par la grâce que donne la force, par l'éclat que donne la santé.

Les premiers, entre tous les peintres de l'ère moderne, les Flamands et les Hollandais ont eu l'œil simple, dont parle le grand physionomiste. « Œil simple qui voit les objets tels qu'ils sont, à qui rien n'échappe et qui n'y ajoute rien, combien je t'aime! Tu es la sagesse même *. » Tout en s'éloignant du ciel par la pensée, on peut dire qu'ils se sont rapprochés de Dieu par l'*œil simple ;* ils ont reproduit la nature, l'œuvre du divin Maître, avec une fervente et pieuse fidélité.

II

Albert Van Ouwater. — Guérard de Saint-Jean. — Thierry Dirck.—Jean Mandyn.— Jérôme Bos. — Jean-Louis Bos. — Cornille Engelbrechtsen. — Jean Swart.— Richard Ærtsz. — Erasme.

Pour l'histoire de l'art, en Hollande, il est impossible de trouver dans les livres, les catalogues, les traditions, ou les musées, un souvenir avant Albert Van Ouwater.

Tandis que Bruges, l'austère et bruyante cité, s'ennoblissait par la peinture, Harlem, la ville du silence et de la poésie intime, la ville du repos et des jardins, allait briller à son tour des splendeurs de l'art. Ce n'était pas seulement sur un point des Pays-Bas que devait éclore la fleur vivace de la peinture; la Hollande, comme la Flandre, voulait marquer glorieusement sa place dans l'histoire du génie humain. Le Van Eyck de Harlem fut Albert Van Ouwater; la guerre espagnole a dispersé ses œuvres. Il naquit en la ville de Harlem, vers la fin du XIVe siècle. Sans doute il étudia à l'atelier de l'un ou de l'autre Van Eyck, car il peignait à l'huile en même temps qu'eux ou peu après **. Entre autres tableaux d'Albert Ouwater, on remarquait une *Résurrection de Lazare* et un *saint Pierre et saint Paul*. Van Mander, qui a vu une copie ébauchée de la *Résurrection de Lazare*, a jugé que la figure était bien dessinée pour le temps, quoique nue. Le fond était d'une belle architecture, les apôtres et les femmes d'une grande expression. Heemskerk *** rapporte qu'il a souvent été voir et admirer ce tableau avec son fils, qui fut son élève, sans pouvoir apaiser son admiration. L'original doit se retrouver en Espagne. Le *saint Pierre et saint Paul* qu'Albert Van Ouwater avait peint pour la chapelle des Pèlerins, dans la cathédrale de Harlem, était surtout un tableau capital; les figures de grandeur

* « Parmi les sarcophages antiques de Pise, il y en avait un fort beau qui a servi de tombe à Béatrix, mère de la célèbre comtesse Mathilde. On y voit une châsse d'Hippolyte, fils de Thésée. » — Stendhal. — Ce bas-relief, dû sans doute à quelque grand maître, se trouve sur plusieurs urnes antiques.

* Lavater, t. I, p. 118.

** On pourrait consulter un travail sur les Van Eyck, dans l'ARTISTE du 6 juin dernier, où nous avons d'ailleurs omis cette page sur deux tableaux de Jean Van Eyck.

Il y a au musée du Louvre deux chefs-d'œuvre de Van Eyck, chefs-d'œuvre par le sentiment réaliste profondément humain, sinon splendidement céleste, chefs-d'œuvre par l'intelligence de la composition, mais surtout par l'éclat du coloris. Van Eyck semble avoir eu le secret de la fraîcheur éternelle; ces deux tableaux semblent sortir de l'atelier, encore de quel atelier! Le premier représente la Vierge couronnée par un ange, enseveli dans une draperie bleue. Jean Van Eyck ne pouvait se décider à peindre des anges nus; il ne créait pas les habitants du ciel d'après ses rêves, il les créait d'après les habitants de la terre. La Vierge de Van Eyck est dans un intérieur charmant, le salon est pavé en mosaïque. Tous les détails témoignent d'un goût plutôt joli que grand; mais ce qui surtout ravit dans cette œuvre, ce qui indique surtout où est le sentiment du peintre, c'est le paysage si doux et si poétique qu'on voit se dérouler sur les rives de la Meuse par une grande fenêtre en ogive. Le second tableau représente les noces de Cana, ce sont des noces de Cana en Flandre; cependant il ne faudrait pas s'imaginer que déjà les Ostade ou les Teniers se montrent dans Jean Van Eyck; non, Jean Van Eyck est profondément naïf et chrétien, il ne lui manque qu'un peu plus de poésie pour s'élever dans les hautes régions. Jean Van Eyck a mis à table un petit nombre de personnages, qui, à défaut de l'accent judaïque, ont au moins l'accent flamand. Comme dans tous ses tableaux, Jean Van Eyck montre un très-joli goût pour l'architecture : la salle du festin s'ouvre par des arcades sur une place, où l'on peut admirer le caractère architectural, à la fois sévère et gracieux, de la vieille ville de Bruges.

*** Martin Heemskerk, élève de Schooréel.

naturelle ne manquaient ni de vérité ni d'élévation. Au-dessous du panneau principal, Albert Van Ouwater avait peint un paysage d'une perspective merveilleuse; on y voyait des pèlerins sans nombre, les uns en marche, les autres en repos, ceux-ci animés de la plus pieuse ardeur, ceux-là se délectant à un repas champêtre. Il n'y avait presque rien à dire ni contre le dessin ni contre la couleur. Le paysage, dit Van Mander, passait pour le meilleur du temps; s'il faut en croire les peintres anciens, ceux de Harlem ont été les premiers paysagistes de bon goût. Sans doute, après Jean Van Eyck, Albert Van Ouwater fit école à Harlem : son élève reconnu fut Guérard de Saint-Jean, né, vers le commencement du xve siècle, à Harlem, dans le monastère de Saint-Jean. Quoique mort à vingt-huit ans, l'histoire a pieusement recueilli ce nom déjà si glorieux. La plus grande gloire d'Albert Van Ouwater, dit un historien, fut d'avoir eu Guérard de Saint-Jean pour élève, car Guérard de Saint-Jean l'a beaucoup dépassé dans l'ordonnance des sujets, dans l'élégance du dessin et dans la grandeur de l'expression. On admira longtemps au grand autel de l'église de Saint-Jean un tableau représentant Jésus crucifié. Au sac de Harlem, un seul volet de ce grand œuvre échappa à la fureur des soldats. Jusque-là on n'avait jamais peint, avec plus d'art et de vérité, la douleur sur la figure des saintes femmes et des apôtres. Les artistes du temps regardaient ce tableau comme le plus beau du siècle. Ce fut pour voir les œuvres de Guérard de Saint-Jean, qu'Albert Durer fit le voyage de Harlem. Tout en les voyant, il disait tout haut : Il faut être bien favorisé de la nature pour en venir à ce point de perfection *.

Vers le même temps, Thierry Dirck peignait à Harlem, où il était né. On pense qu'Albert Durer étudia beaucoup la manière de ce peintre, manière tout aussi fine et moins sèche que celle d'Albert Durer. Van Mander dit avoir vu de lui un tableau d'autel avec deux volets dans la ville de Leyde. L'intérieur représentait Jésus-Christ, l'un des volets saint Pierre, et l'autre saint Paul. Ce tableau, daté de 1462, montrait un goût presque puéril pour le fini des détails. On ignore l'époque de la mort de Thierry Dirck. On sait qu'il voyageait dans les Flandres, s'arrêtant dans les monastères pour y peindre des tableaux religieux. On a gardé à Louvain un souvenir de son passage en cette ville. Au temps où il quittait Harlem, Jean Mandyn commençait, pour ainsi dire, l'ère de la peinture bouffonne et grotesque, çà et là traversée par des souvenirs religieux. On pense que Jean Mandyn et Jean Bos se connurent, sinon en se rencontrant, du moins par leurs tableaux. En effet, ils peignaient dans le même temps, dans le même goût et dans les mêmes idées, le premier à Harlem, le second à Bois-le-Duc.

Jérôme Bos naquit à Bois-le-Duc. L'un des premiers, il peignit à l'huile; mais sa manière est dure, ses draperies sont plus simples et plus variées que celles de ses contemporains. Il recherchait tour à tour et tout à la fois les sujets gais et terribles. Le premier, dans la Flandre, il peignit les scènes grotesques ou solennelles de l'enfer. Les Breughel étudièrent plus tard ses compositions si vivement originales. Une eau-forte, d'après un de ses tableaux, m'a permis de juger toute sa puissance. C'est un enfer où le Seigneur délivre les anciens patriarches; cet enfer, de Jérôme Bos, a dû jeter feu et flammes avec une singulière illusion. Cette illusion subsiste même dans l'eau-forte. La composition témoigne d'une imagination très-bizarre. Les diables, attroupés, saisissent Judas par le cou pour l'aller pendre. On retrouve dans les Pays-Bas et en Espagne des tableaux de Jérôme Bos. Van Mander a beaucoup loué une *Fuite en Égypte* où saint Joseph demande le chemin à un paysan. Le sujet principal du tableau était exécuté avec un sentiment chrétien. Mais dans le fond du paysage Jérôme Bos avait donné carrière à sa bizarrerie. On apercevait dans le lointain, au pied d'un rocher escarpé, un petit cabaret flamand; non loin de là, toute une peuplade égayée assistait à une danse d'ours. Il est arrivé quelquefois à ce peintre de faire un tableau sérieux de point en point. On en cite un entre autres qui représentait Jésus portant sa croix. On a vanté, dans le genre gai, sa dispute entre un religieux et des hérétiques. Le religieux offre pour dernière épreuve de mettre de part et d'autre leurs livres au feu, disant que ceux qui ne seront pas épargnés par les flammes seront jugés mauvais; or les flammes dévorent tous les livres, excepté celui du religieux.

La manière de Jérôme Bos était trop facile; tous ses tableaux paraissent faits de rien et manquent d'étude et de patience. Il peignait tout au premier coup, sans jamais revenir le lendemain sur son travail de la veille. Cependant ses tableaux n'ont jamais changé. Sur l'impression de ses panneaux qui était blanche, il savait ménager des tons transparents qui donnaient à son coloris un air vif et chaud. Dans tous ses tableaux on aperçoit l'impression des panneaux et des tons à peine glacés et heurtés avec esprit. Decamps, tout en rendant justice à ce génie incomplet, s'écrie naïvement : « Quel dommage qne Jérôme Bos n'ait jamais conçu que des idées monstrueuses et terribles! Ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers; à quel prix auraient-ils donc été s'il eût traité des sujets riants! » Jean-Louis Bos vivait à Bois-le-Duc dans le même temps sans doute; il était de la famille de Jérôme; mais il ne peignait pas dans les mêmes idées. Jean-Louis Bos fut le premier, dans les Pays-Bas, qui s'attacha à reproduire la nature morte. Poëte amoureux de l'œuvre de Dieu, il excellait à peindre des fruits et des fleurs avec une vérité singulière et un fini merveilleux. Il a surpris tous ses contemporains par la fraîcheur du coloris. Van Mander affirme qu'on ne pouvait pas aller plus loin vers l'illusion. Sur ses pêches et ses abricots on voyait couler la rosée du matin; dans ses bouquets d'une variété sans exemple, on voyait vivre toute la peuplade des insectes. Il a passé sa vie dans une retraite silencieuse comme les fleurs qu'il aimait, au fond d'un jardin qui était tout au monde pour lui. Van Mander n'a pu découvrir l'époque de sa naissance ni celle de sa mort.

Cependant la ville de Leyde ne devait pas demeurer étrangère à ce beau mouvement des arts qui se produisit dans le Nord avec tant d'éclat. Un de ses enfants, Cornille Engelbrechtsen, né en 1468, avait pris pour guide les ouvrages de Jean Van Eyck. Il peignit tour à tour à l'huile et en détrempe avec beaucoup d'expression et de délicatesse. Les tableaux de Lucas de Leyde, qui fut son élève par tradition, donnent bien l'idée de sa manière noble et un peu sèche. Cornille Engelbrechtsen était un peintre rêveur et philosophe comme Lesueur et le Poussin ; aussi, comme il avait étudié longtemps les mouvements de l'âme, les physionomies de ses personnages offrent une singulière variété d'expression. Il a représenté, entre autres grands sujets, un Sacrifice d'Abraham, un Christ en croix entre ses larrons, une Descente de Croix, entourée de petits tableaux qui font voir les douleurs de la Vierge. L'ouvrage capital de Cornille Engelbrechtsen était un tableau à deux volets, destiné à la chapelle mortuaire des seigneurs de Lockhorst *. Le panneau du fond représentait l'Agneau de l'Apocalypse au milieu d'une multitude de figures disposées avec intelligence et peintes avec un pinceau savant et délicat. Cornille Engelbrechtsen mourut à Leyde, âgé de soixante-cinq ans très-estimé des peintres de son siècle, et très-honoré des grands de son pays.

Vers le même temps, on vit poindre l'aurore des arts jusqu'à Groningue en Ostfrise, jusqu'à Wyck-sur-Mer, province de Nord-Hollande. Jean Swart naquit à Groningue, vers 1480. Il fut le premier peintre hollandais qui entreprit le voyage de l'Italie. Il demeura longtemps à Venise, où il tenta de fondre le goût hollandais dans le goût vénitien. Il revint en Hollande avec un style qui marqua une nouvelle ère pour la peinture. Schooréel, que Franc Floris a surnommé le flambeau des peintres flamands, se

* Van Mander.

* Vanden Bogaart.

servit des études de Jean Swart, qui peignait également bien l'histoire et le paysage. Ses ouvrages sont assez rares. Des graveurs en bois ont reproduit quelques-uns de ces tableaux, comme des Turcs à chevalarmés de flèches et de carquois, Jésus-Christ dans un bateau, prêchant. Le peuple, par ces gravures qu'on re trouve çà et là, a pu étudier le goût distingué de ce peintre.

Richard Ærtsz, ou plutôt Richard à la jambe de bois, naquit à Wyck-sur-Mer, en 1482. Ses parents étaient de pauvres pêcheurs, qui ne songeaient qu'à faire de leur fils un marchand de poisson. Mais tout jeune encore, Richard s'étant brûlé la jambe, on le transporta de Wyck à Harlem, près d'un médecin célèbre; ce qui n'empêcha pas qu'il fallut lui couper la jambe. Il passa quelques années sans faire un pas et comme emprisonné. Ne sachant comment perdre son temps, il s'était avisé de charbonner les murs de sa chambre. Quelques personnes, reconnaissant dans ses dessins barbares un grand instinct d'artiste, le placèrent chez un des peintres alors célèbres, Jean Mostaert, qui peignait encore sous la direction de son maître, Jacques de Harlem. Au bout de quelques années, on lui confia un tableau d'autel; il commença par peindre les volets. Sur le premier, il représenta les frères de Joseph venant acheter des blés en Égypte; sur le second, Joseph assis sur son trône. Voyant Richard à l'œuvre, Jacques de Harlem l'embrassa comme son fils, et lui demanda la faveur de peindre le fond du tableau. Richard à la jambe de bois, quand il eut un talent accompli, voulut retourner dans sa famille. Il peignit des tableaux religieux pour toutes les églises de Frise, où on les cherche encore, mais presque toujours en vain. Il finit par fixer sa demeure à Anvers; il fut admis à l'Académie, en 1520. C'était un homme aimable, quoique dédaigneux, tour à tour enjoué et chagrin; il avait une belle tête expressive et pittoresque.

Franc Floris l'a représenté, dans ses tableaux religieux, sous la figure de saint Luc. Il mourut à quatre-vingt-quinze ans, au mois de mai 1577. Presque aveugle depuis longtemps, il peignit cependant jusqu'à la dernière année de sa vie. Aussi ses panneaux avaient quelquefois, en certaines parties, une épaisse couche de couleur. Le public ne goûtait pas cette manière de peindre, mais le vieux Richard à la jambe de bois conservait pour ses œuvres dernières tout l'orgueil de son meilleur temps. Aussi disait-il : « Je n'y vois presque pas; mais le public est encore moins éclairé que moi *. »

Ce n'est point ici le lieu d'étudier Erasme, dans sa vie et dans ses œuvres. Abandonnons à d'autres le philosophe et le savant, contentons-nous de noter au passage que ce grand esprit, une des plus vives lumières de son siècle, n'était pas étranger au mouvement des arts. S'il faut en croire Dirck Van Blayswych **, et quelques historiens ou amateurs du temps, Erasme, s'étant retiré dans le monastère d'Emand ou Tensteene, près de Gouda, se mit à peindre, d'abord par distraction, bientôt par goût, enfin avec passion. Il avait choisi ce monastère pour sa bibliothèque qui était la plus belle du siècle. Mais que vouliez-vous que fît un savant comme Erasme dans une bibliothèque? Un livre, pour un philosophe, est un ami qu'on cherche à connaître; mais une bibliothèque, c'est le chaos. Mieux vaut ouvrir la fenêtre et lire dans le grand livre que Dieu déploie sur la nature. Erasme eut donc le bon esprit de ne point trop secouer la poussière de la plus belle bibliothèque du monde. Il se mit à peindre. La Bible et l'Évangile étaient, pour Erasme, pour les penseurs et les peintres, la plus solennelle poésie. Parmi le grand nombre de tableaux composés par Erasme, on remarquait surtout un Calvaire où Notre-Seigneur était représenté à l'instant même de son supplice. Cornille Muscius, prieur du monastère, le conserva toute sa vie avec vénération. Tout a disparu, le monastère, la bibliothèque et les tableaux; il n'est resté que le nom d'Erasme et quelques souvenirs. Plus d'un érudit a voulu révoquer en doute le talent d'Erasme pour la peinture; nous ne pouvons rien affirmer, nous nous contentons de reproduire les témoignages des contemporains. Selon Van Mander, qui a écrit son histoire des vieux peintres flamands et hollandais, avec beaucoup d'étude et de bonne foi, « le mérite des tableaux d'Erasme est attesté par les artistes de son temps. »

Au temps où Erasme peignait, l'art avait pris profondément racine dans toute la Hollande. Lucas de Leyde et Jean Schooréel allaient apprendre leur gloire à l'Allemagne et à l'Italie. Ce pays, déshérité du ciel, n'avait eu pour enfants que des matelots qui couraient le monde; il venait de trouver une sublime distraction à ses éternels brouillards. Les Hollandais n'avaient pu vivre dans leur pays; le génie et les œuvres de quelques-uns de leurs frères allaient les attacher pour jamais à cette grasse prairie qui jusque-là n'avait eu pour eux ni saveur ni poésie.

Arsène Houssaye.

* Notes sur l'Académie d'Anvers.

** Description de la ville de Delft. — Introduction.

DE L'ART A NOTRE ÉPOQUE.

Il est des mots qui à eux seuls sont de grandes images!...

Notre langue est riche de ces éclairs de magie, et ce serait un beau travail à faire que d'en réunir dans un livre toutes les expressions élevées. Jamais ouvrage du reste n'aurait livré plus facilement à l'intelligence en quête le véritable génie d'une langue.

Dans cette sorte de grammaire inspirée, ce Panthéon des appellations, et plus pur, peut-être, que celui trop souvent offert aux hommes! un mot dominerait tous les autres, parce que dans la réunion de ses quelques syllabes il renferme tout ce qui constitue la véritable grandeur des peuples. L'art est ce mot tout-puissant!

Mais comment personnifier l'art, ce génie aux mille inspirations? Faut-il un pinceau à la main, et sous les traits du divin Sanzio, lui faire décorer les salles du Vatican? Faut-il, dans l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, le faire présider avec Michel-Ange à l'érection du tombeau de Jules II? ou bien sous ses doigts inspirés, ferons-nous résonner la fabuleuse lyre d'Orphée?

Toutes ces choses sont de son domaine, puisqu'il résume en lui tout ce qui est âme, tout ce qui est esprit et aussi tout ce qui est gloire. Entraînant par sa nature, l'art ne livre le feu sacré dont il est dépositaire qu'à la condition de rencontrer de fervents sectaires. Aimons donc sa religion, puisque c'est le culte du vrai beau, et n'oublions pas que son foyer réside dans un cœur épris de sa noble puissance, et dans un esprit qui, en mesurant toute son étendue, en comprend la saine portée.

N'y a-t-il pas, du reste, un noble orgueil qui soutient dans la difficile mission qu'on accepte d'aller à la tête des hommes leur prêcher l'élévation de la pensée, en leur en faisant comprendre le prix par tous les efforts qu'on fait soi-même pour y arriver?

Pourquoi donc de nos jours avoir dévié de cette voie?... Est-ce que l'art, cet éternel moule des belles choses, se serait brisé sous des mains inhabiles? ou bien plutôt, génie méconnu, aurait-il fui en ne nous laissant que sa colère?

Je ne sais, mais l'orgueil vaniteux, ce masque de la fausse gloire, règne trop souvent maintenant, et à ses côtés la suffisance et l'ignorance, courtisans assidus, lui versent le poison de leurs conseils. Cependant jamais peut-être on ne s'était tant occupé d'art qu'à notre époque; jamais du moins on n'en avait tant parlé. L'art nous déborde de

toutes parts. Outre ses vieux temples, les musées consacrés, on lui ouvre de nouveaux espaces; il y étouffe aussitôt, alors les provinces, les villes, les bourgades l'appellent et lui donnent le droit de cité. Ce n'est pas encore assez, il grandit, grandit toujours, et bientôt, invasion sans nom, il encombre nos escaliers, couvre nos tapisseries et défigure nos demeures.

D'où viennent ces flots de productions? Quelle est cette nouvelle plaie, oubliée sans doute dans la traduction donnée par Joseph?

C'est que l'art de nos jours est un homme plein de sens, il s'est fait de son siècle. C'est un fabricant, il a des usines, des machines. Nierez-vous son influence? il est électeur! Douterez-vous de son avenir? il est éligible! Pourriez-vous méconnaître sa puissance? il sera probablement député!

Le voyez-vous, lui, l'élu de Dieu, le rayonnement de sa pensée, le voyez-vous misérablement travesti? La belle étoile, la plus pure du firmament de l'intelligence, de même que le soleil éteint ses rayons dans la vase, de même il l'a éteinte dans le matérialisme, le mercantilisme.

Que sont devenues les inspirations généreuses? A quoi sert donc la tradition des grands exemples, puisque personne ne songe à chasser du temple les idoles grossières qui le souillent? Le temple! mais il n'existe plus, le négoce l'a démoli, et le bazar et ses boutiques grouillent et vivent sur ses ruines.

Qui donc nous ramènera l'art?

Croyez-vous donc être ses apôtres, vous qui chaque année, sous l'ampleur de vos travaux, venez comme un voile jaloux cacher dans le Louvre, leur dernière patrie, ces maîtres dont les chefs-d'œuvre, muets pour vous comme exemples, sont si éloquents comme accusation?

Des accusations contre vous, qu'ai-je dit! Les cent trompettes de la presse, cette Renommée autrement puissante que cette vieille fille criarde, la messagère des grands hommes du temps passé; les cent trompettes de la presse sonnent partout vos miracles. Il faut y croire, il faut les voir; et même, après l'avoir vu, il faut encore le croire, la presse le veut.

Oui, trop souvent la presse vous égare, et son soutien pour vous est comme la force trompeuse qu'un être débile va puiser dans un vin à fumées. Ce n'est pas de l'énergie qu'il y trouvera, ce sont des hallucinations, c'est la prévention vantarde de l'ivresse.

Ainsi vous faites parfois. Vos rêves, il faut les saluer; vos essais sont des éclairs de talent, et devant les œuvres achevées vingt Charles-Quint se baisseraient pour se disputer le pinceau tombé de vos mains, ô Titiens modernes *!

Est-ce ainsi que le talent peut mûrir? Mais le talent ne grandit que dans les champs de l'étude, à l'ombre du recueillement et non loin des coteaux dorés de l'inspiration. Poussin, ce grand maître de l'art français, travailla toute sa vie avec ardeur.

Toute sa vie il fut penseur, parce qu'il avait su être recueilli, et si l'inspiration en fit le grand peintre que nous admirons, c'est qu'il ne vendit jamais dans sa fleur la primeur de son âme.

Imitez donc ce grand modèle, non pas seulement dans la touche matérielle de ses œuvres, mais dans la portée morale de ses intentions. Suivez-le encore dans son désintéressement pour le côté vénal. Vous le savez, pour ses plus beaux tableaux il fixait un prix convenable, et toujours repoussait l'excédant lorsqu'une main généreuse dépassait les limites indiquées.

L'art n'est point une marchandise. Il ne s'affiche pas sur l'enseigne d'un débitant, et ne doit pas abdiquer en se faisant métier sous des esprits serviles et des mains mercenaires.

Si l'art de nos jours a déchu, c'est que vous l'avez traîné sur la claie des enchères après l'avoir exposé au poteau des réclames.

Puis ensuite l'art est souvent le fruit d'une éducation élevée. Il faut, pour le comprendre et le traduire, une étude constante des plus belles productions de l'esprit humain. Moralistes, historiens, orateurs, poëtes sont autant de sources qui viennent affluer dans son domaine. Y avez-vous puisé, à ces sources fécondantes?

Votre ciseau mord à peine sur le marbre, votre pinceau porte encore la marque de l'atelier, que déjà, solliciteurs aux portes du pouvoir, vous criez bien haut votre génie en disponibilité. Les palais, les églises s'ouvrent! Allons, voici des frontons à sculpter, des coupoles à orner, une page de gloire à signer!...

Nous la connaissons cette gloire. Elle est écrite en cicatrices nombreuses sur le front de nos plus beaux édifices, sous les voûtes de nos temples.

Mais qu'importe tout cela! On a livré la commande, et vingt feuilletons en meute vont en crier les merveilles aux indifférents, aux ignorants, et surtout à vos protecteurs, vos complices, plus coupables que vous peut-être.

Oui, vos complices, car n'est-ce pas un crime que de laisser ainsi à la merci d'impuissantes vanités l'art, cet admirable moyen d'éducation pour les peuples? Jusques à quand en sera-t-il ainsi et jusques à quand verrons-nous ces Catilinas mesquins conspirer contre la grandeur morale de leur pays?

Louis Desouches.

DE LA RESTAURATION

ET DE LA RELIURE PROVISOIRE

DES LIVRES RARES.

(Suite et fin.)

4° *Couture ordinaire.* — La reliure des cahiers entre eux doit être exécutée avec une telle précision, que nul ne dépasse l'autre en aucun sens. Rien de plus aisé que de coudre régulièrement un livre; c'est un travail de patience, et avec un peu d'habitude un volume de trente à quarante cahiers est assez promptement formé. Je ne sais s'il existe plusieurs procédés de couture; celui que je vais décrire me paraît simple et convenable pour obtenir une reliure provisoire et pourtant solide. Je l'ai étudié uniquement par un examen attentif de la structure de quelques bouquins que j'ai disloqués.

L'appareil est si peu compliqué qu'il suffit de l'avoir entrevu une seule fois, pour s'en souvenir et pouvoir en reproduire le modèle. On pose sur une table une planche de sapin assez épaisse en forme de carré long, d'une dimension un peu plus

* Un jour Titien, faisant le portrait de Charles-Quint, laissa tomber son pinceau que l'Empereur s'empressa aussitôt de ramasser; et le lui offrant au milieu des excuses du peintre: Titien, lui dit-il, est digne d'être servi par César.

grande qu'un in-folio; on plante ou l'on cloue deux montants de bois à peine équarris, à chaque extrémité de la planche; on les surmonte d'une traverse, qu'on fixe avec deux clous; en un mot, une sorte de support à balançoire, en petit, voilà tout l'appareil. Entre les montants, on visse quatre, six ou huit pitons, plus ou moins, selon le format à coudre; on les écarte l'un de l'autre, de manière à ce qu'ils garnissent un espace de 20 à 40 centimètres. On fixe ensuite sur le revers de la traverse (le côté qui regarde la planche) le même nombre de pitons correspondant à ceux d'en bas. Entre cette double série de pitons, on tend verticalement des ficelles assez fines, mais tenaces, fabriquées avec du chanvre neuf et long, et à peine retorses; de sorte qu'on a sous les yeux une sorte de lyre grossière. Le long et près des pitons, du côté de l'intérieur de l'appareil, on superpose plusieurs planchettes qui forment, au-dessus des pitons, une élévation de 8 à 10 centimètres; on remplacera, au besoin, ces planchettes par des livres, etc. Cet exhaussement a pour but d'obtenir, quand les cahiers seront reliés entre eux, un excédant de ficelle assez long pour qu'on puisse en former, de ce côté, la charnière du carton. C'est sur ce plan exhaussé que sera posé le livre à relier; les ficelles bien tendues sont destinées à servir de pivots à la charnière de fil que portera chaque cahier.

Supposons qu'il s'agisse d'un in-8°, on tendra six *nerfs* ou *nervures* (c'est le mot usité); puis, sur le plan exhaussé, on alignera tous les cahiers par ordre de lettres, le dos appuyé contre les nervures. Ces cahiers seront maintenus serés par un poids superposé. On aura veillé, je suppose, à ce que les ficelles, sagement espacées par rapport au format, soient disposées à peu près ainsi (—.—.—.—.—.—.—) et passent à côté des anciens trous. Le tout ainsi préparé, on indiquera sur le dos des cahiers, au crayon, l'endroit précis du passage des nervures. Ce tracé obtenu, on retire le volume.

Le relieurs pratiquent le plus souvent sur cette ligne de crayon, au moyen d'un trait de scie, une rainure destinée à loger le *nerf*, mais je préfère le laisser en dehors, à découvert; il tient fort peu de place quand le chanvre est peu retors, et l'on évite ainsi d'entamer trop profondément les feuillets. Dans quelques anciennes reliures, le nerf forme à l'extérieur une forte saillie ronde, ou encore est remplacé par une lanière de cuir assez large dont l'emploi nécessite quelques modifications dans la couture; mais nous adopterons la ficelle, afin de simplifier la question.

Pour procéder à la couture, on place d'abord sur le plan exhaussé un cahier formé de papier blanc identique en tout point, s'il est possible, à celui du livre. Ce papier additionnel forme les *gardes;* le dernier feuillet se collera plus tard sur le revers du carton.

Le dos de ce demi-cahier blanc sera appuyé contre les nervures au point marqué au crayon; alors, on prendra une aiguille longue, mais fine et recourbée comme un alène; puis, on y passera une assez longue aiguillée d'un fil souple, fin et tenace tout à la fois, car un fil trop gros épaissirait inutilement le dos des cahiers. La soie, qu'on emploie assez souvent, me semble une matière trop glissante, peu susceptible de se nouer solidement et de bien s'imprégner de la colle gélatineuse, dont on enduira, plus tard, le dos du volume.

Ce premier cahier doit être solidément rattaché aux nervures, sinon il y adhérerait sans fixité. On enroulera donc le fil de couture autour de la première nervure soit de droite, soit de gauche (le choix est indifférent), ayant soin de le faire passer deux ou trois fois dans son épaisseur; puis, passant la main gauche derrière l'appareil, on entre-bâillera le cahier à angle droit, sans laisser aucun feuillet en dehors, car cette négligence coûterait beaucoup de temps à réparer.

Le cahier étant donc maintenu ouvert, on engage l'aiguille dans le dos extérieur, à l'endroit tracé au crayon, puis on la retire du côté du pli intérieur. Plus les cahiers sont épais, comme dans l'in-18, plus aussi les feuillets sont sujets à se déranger, à perdre l'alignement ou à échopper au passage de l'aiguille. L'aiguille, si elle est mal maintenue, ne sort pas toujours précisément au centre du pli, ce qui occasionne des déchirures, ou empêche le fil de bien prendre son point d'appui. Quelquefois on perce d'avance les trous; mais, comme ils sont sujets à dévier de l'axe commun par le dérangement des feuillets, quand on ouvre le cahier, le mieux c'est d'engager et de retirer l'aiguille par tâtonnement; avec un peu d'habitude on arrive à la diriger bien et vite, sans être obligé d'en surveiller sans cesse la sortie à l'intérieur du pli. On pourrait, à la rigueur, disposer derrière l'appareil un miroir qui refléterait les évolutions de l'aiguille; mais, je le répète, le moyen le plus expéditif s'acquiert par l'exercice.

Quand l'aiguille a traversé au centre le pli intérieur, on en ramène la pointe par un mouvement que règle la routine, juste vis-à-vis de la seconde nervure, puis on perce le papier. Quelquefois la pointe vient s'engager au milieu du nerf, ce qui n'offre aucun inconvénient, pour le premier cahier surtout, qui doit être solidement fixé; mais, pour opérer avec régularité, il vaut mieux que la pointe ne fasse qu'effleurer le nerf, sans le transpercer. Alors on tire sur le fil avec assez de force pour qu'il s'applique bien à la rigole intérieure que forme le pli; on l'y maintient de la main gauche, tandis que de la droite on le repasse dans le même trou, mais après l'avoir bien enroulé, une fois au moins, autour de la nervure. L'aiguille, dirigée du dedans au dehors du cahier, sort presque toujours au milieu du dos, et rentre du côté opposé avec facilité, parce qu'elle rencontre un trou tout formé.

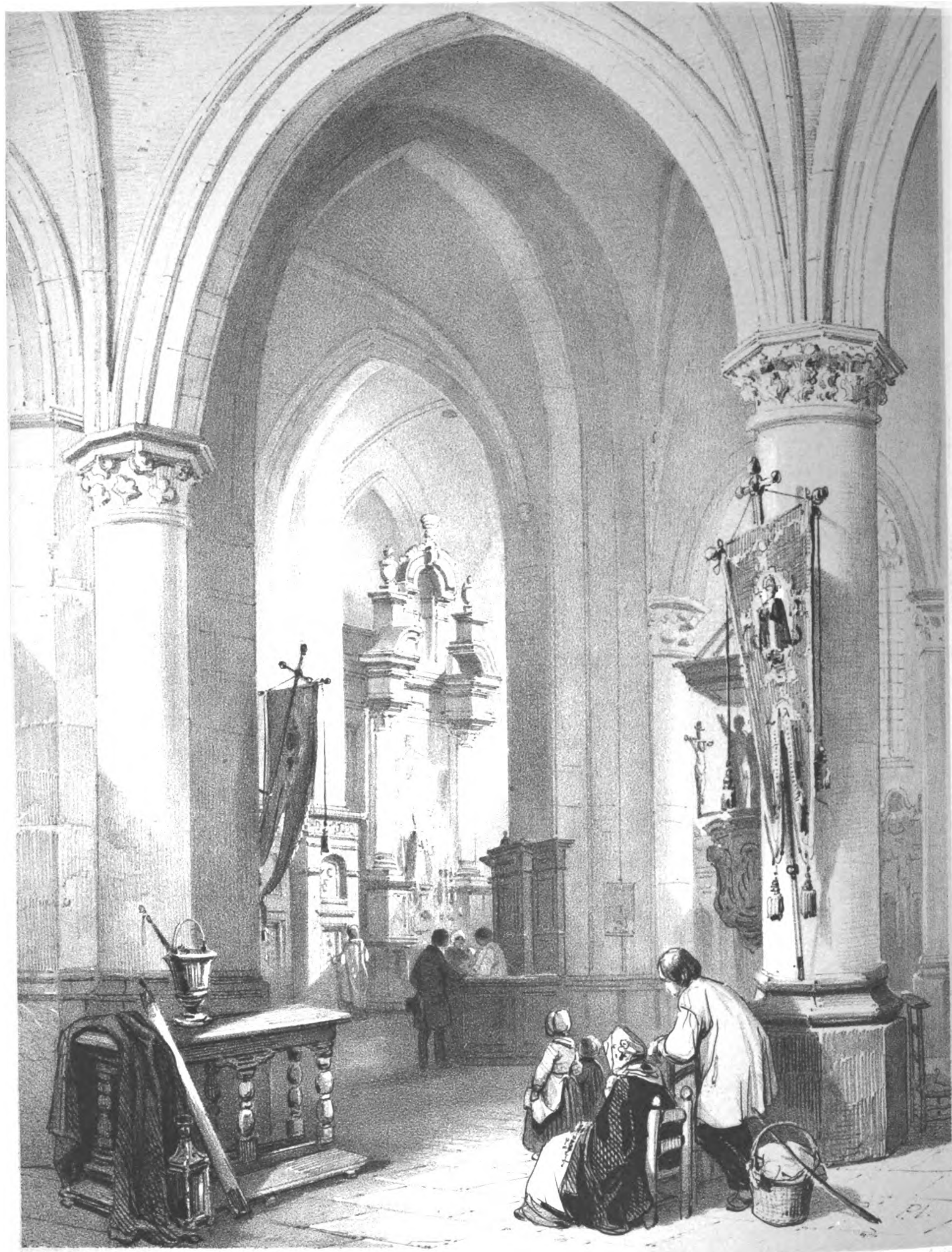
On continue de la même manière, et arrivé à la sixième nervure, on y enroule le fil, qu'on fait repasser à travers le nerf, et on l'arrête par un nœud bien serré, précaution qui devra toujours être observée aux deux extrémités de chaque cahier.

On prend ensuite le dernier cahier du volume (car on finit ordinairement par le titre, suivi du papier de garde), et on le relie de même à la nervure, sauf qu'on commence par l'extrémité opposée relativement à la première opération, et ainsi jusqu'à la couture totale. Dès qu'il y a plusieurs cahiers superposés, on les presse fortement de la main gauche, les uns sur les autres, tandis que, de la droite, on serre les fils et l'on consolide les nœuds.

Quand l'aiguillée tire à sa fin, on la fixe solidement autour du nerf; on rattache la nouvelle, soit au nerf, soit à l'extrémité de l'ancienne, ayant soin que le nœud tienne bien et soit extérieur. Il est important de vérifier si les cahiers se relient à la nervure tous au même point; s'il arrivait que la trace de crayon fût effacée, il serait toujours facile de les superposer exactement à vue d'œil et de les maintenir dans cette position.

Lorque tout est fini, on coupe les nervures, d'une part, au niveau des pitons; de l'autre, au-dessus du livre, à une distance telle, qu'il reste au moins 8 à 10 centimètres de nervure excédante. Cette pile de cahiers ainsi cousus n'offre pas encore un tout solide; les charnières sont lâches, surtout vers le centre; les fils ont trop de jeu, l'ensemble n'est pas encore assez compacte: on transportera le volume en cet état sur une table, qui le recevra à plat, de manière que le dos en dépasse le bord de 2 à 3 millimètres, puis on alignera de nouveau les cahiers en tous sens, et on les surmontera d'une planchette surchargée d'un poids le plus lourd possible et pesant sur toute la surface; si l'on possédait une presse à vis, on pourrait l'utiliser en cette occasion.

Le volume ainsi bien comprimé, on applique sur le dos des cahiers une couche de colle forte pure, chauffée au bain-marie, et assez épaisse pour ne pas pénétrer le papier. On remplit ordinairement de colle les intervalles ou sillons qui existent entre chaque cahier; mais, pour ne pas accumuler la matière gélatineuse, qui peut, par la suite, engendrer des vers, il vaut mieux remplir ces vides avec des brins de filasse et les bouts de fils qui dépassent. Quelques relieurs ajoutent, dit-on, à la colle, pour prévenir les vers, une pincée d'arsenic blanc ou de tout autre poison actif. Je ne sais si cette poudre produit l'effet désiré; peut-



être, mêlée à la colle, lui ôte-t-elle un peu de sa ténacité. Du reste, les vers ne s'attaquent guère qu'à des livres conservés dans un local humide et abandonné.

Pour mieux encore rattacher entre eux tous les cahiers, on appliquera aussitôt sur la colle une toile bien fine ou une peau souple, puis on laissera sécher en presse pendant 24 ou 48 heures sans rien déranger.

Si l'on avait eu affaire à un livre orné d'estampes ou de cartes repliées, on n'oublierait pas de les incorporer, avant la couture, aux cahiers auxquels elles se rapportent, afin de les coudre en même temps; on doit aussi veiller à ce que l'ordre des cahiers soit exact, car une transposition à rétablir est une fort ennuyeuse besogne.

5° *Cartonnage provisoire.* — Pour achever cette reliure sans prétention, on taillera 2 cartons un peu plus larges en tout sens que le volume, de moyenne épaisseur, et légèrement échancrés aux quatre coins qui touchent le dos. On amincira à la râpe (lime à bois), puis on battra au marteau, le côté qni doit se rattacher aux nervures; mais on laissera, aux bords opposés, toute leur épaisseur, dans le cas où le dos, déjà grossi par des bandes de renfort, exigerait cette compensation.

Pour relier les nervures au carton, on les y engage, de sorte qu'introduites par l'orifice extérieur des trous pratiqués dans le carton, elles ressortent du côté opposé qui touche la garde. C'est sur la face intérieure qu'on rabattra l'excédant de ficelle; on l'éparpillera sur le carton, imprégné, à cet endroit, d'un peu de colle forte. Cet éparpillement évite une trop forte saillie, et fixe plus solidement l'extrémité du nerf, puisqu'il s'étend sur une plus grande surface. On évitera d'étirer trop la nervure, et d'encoller la partie qui, destinée à former charnière, doit conserver sa souplesse. J'ai quelquefois attaché le carton en sens inverse, c'est-à-dire que le nerf passait de l'intérieur du carton au recto. Je crois que la première méthode laisse au livre relié plus de facilité de s'ouvrir. Au reste, malgré tous ces soins, nos livres n'auront jamais cette flexibilité parfaite qui est le cachet des bons relieurs.

Comme ces reliures provisoires n'ont rien à démêler avec le luxe, je ne parlerai pas ici de l'art d'amincir, d'appliquer et de dorer les maroquins : cette partie exige, pour être bien exécutée, une sorte de talent artistique. En attendant que l'idée me vienne de faire revêtir mon livre avec plus de pompe, je me contente de dissimuler le carton sous une simple toile brune assez fine, sous un vieux parchemin plus ou moins épais, ou enfin (c'est là mon plus grand luxe) sous une soie mince, émaillée de dessins aux vives couleurs, tels qu'en fournissent les reliures chinoises. Mais, le plus souvent, c'est de parchemin que je me sers, puisque je cherche la solidité avant tout. C'est donc par la manière de l'appliquer que je terminerai ce chapitre.

6° *Parcheminage.* — La feuille de parchemin, taillée d'après la dimension des plats du volume (plus celle du dos), excédera la surface totale, en tout sens, d'au moins trois centimètres; un tracé au crayon indiquera le milieu, ou même l'endroit précis où s'appliquera le volume. On emploiera le parchemin à un état de moiteur telle, qu'il ne puisse, en séchant, s'étirer avec violence, mais qu'il contracte assez de flexibilité pour se replier aisément. Il ne doit pas adhérer aux nervures, mais à une bande mince de carton, qui les dissimule sans y être collée, et qui forme un *dos brisé.* On ajoutera cette bande sur la surface du dos, et on la rattachera au volume, au moyen d'un carré de papier joseph. Il serait sage de la doubler, à l'intérieur, d'un papier fort et bien imbibé de colle; on contre-balancera ainsi la traction que le parchemin exerce sur le dos à l'extérieur. On étalera ensuite sur la bande et sur les plats une couche de colle forte assez fluide; et, dirigé par la ligne de crayon, on placera le dos du livre au milieu du parchemin étendu, puis on relèvera la peau des deux côtés pour la fixer sur les plats, ayant soin que l'excédant soit uniforme en tous sens; on appuiera sur le parchemin, pour effacer les rides sans trop les étirer; on appliquera ensuite de la colle aux bords intérieurs du carton, du côté de la gouttière, et on rabattra les bords du parchemin, qui s'y fixeront. Tout aussitôt, car le mieux est d'agir promptement, on pratiquera dans la peau qui dépasse la tête et la queue du dos les entailles nécessaires pour qu'elle puisse se replier à l'intérieur. On agit absolument ici comme s'il s'agissait de couvrir provisoirement un livre d'un papier qui protége la reliure; opération que tous les amateurs ont maintes fois mise en pratique; seulement, ici, il faut apporter plus de soin et de précision. Ainsi on entaillera le parchemin avec réserve; on facilitera le pliage et la formation des angles par des échancrures, dont la pratique indique sur-le-champ la nécessité. Quand on repliera, à l'intérieur du dos brisé, l'excédant du parchemin, on veillera à ce qu'il ne se colle pas au dos du volume. On pourra, pendant qu'il est encore assoupli, former une sorte de bourrelet, destiné à protéger le dos brisé contre la poussière. Ce bourrelet, nommé *coiffe,* servait aussi, dans les vieilles reliures en velin, à recouvrir la tranche-file à laquel se rattache le signet. Le bourrelet était formé quelquefois au moyen d'un bout de corde sur laquelle il se moulait.

Pour terminer, on humectera le feuillet de garde, des deux côtés, de sorte que le papier se dilate bien, et après avoir imprégné de colle de pâte toute la surface, on le fera adhérer au plat du carton; il cache ainsi les replis du parchemin et exerce une tension intérieure qui contre-balance celle du dehors. Si l'on craignait que cette tension fût insuffisante, on pourrait, avant de coller la garde, appliquer sur le carton, à la colle forte, un carré du même parchemin, préalablement humecté, de sorte qu'à sec et au sortir de la presse, l'équilibre étant rétabli, la couverture ne grimacerait en aucune façon. Le collage des gardes terminé, on laisse le livre ouvert et debout sécher à demi, puis on le met sous presse, ou entre deux ais serrés par un poids de 10 à 15 k. Dès le lendemain, si la température est favorable, on retirera son volume bien sec, bien aplati et assez bien tourné, en attendant une reliure plus savante. Vers la tête du dos brisé, on inscrira le titre, très-nettement, sur un fond de teinte carminée, pour le mieux faire ressortir. En bas, on ajoutera la date.

On voit des bouquins *parcheminés* à sec. C'est, en réalité, une brochure de l'ancien temps. En ce cas, le carton est trè-mince, ainsi que la couverture, dont les replis sont façonnés probablement à l'état légèrement humide; il est maintenu au dos par des cordonnets de parchemin, qui sont la nervure même. La garde seule est collée; le livre se ferme au moyen de cordons de peau souple. Quelquefois le parchemin, plié en retour d'équerre, couvre toute la tranche. Tous les bibliophiles ont vu ou possèdent des échantillons de ce genre de reliure; il leur suffira de l'examiner quelque temps pour la comprendre et l'imiter, avec un peu de goût et de patience.

Il existe aussi des reliures des seizième et dix-septième siècles formées d'un parchemin très-épais, lisse comme de la porcelaine, et appliqué avec tant de solidité et de souplesse qu'on se demande comment on a pu maîtriser à ce point une matière si rebelle. Ces reliures sont celles de toutes qui ont le mieux résisté au temps et à l'usage. Ma reliure provisoire est bien mesquine, comparée à ce modèle; mais elle pourra néanmoins braver encore des siècles, surtout si on y ajoute un étui; et, comme les marges n'auront été que régulièrement rognées et le moins possible, il sera toujours temps plus tard de porter le volume au Bauzonnet de l'époque, qui, s'il y a vraiment assez *d'étoffe,* pourra le remanier et en faire un *bijou* de bibliothèque.

BONNARDOT.

COMMENT ON FAIT

UN TROU A LA MER.

(NOUVELLE.)

Vers le milieu de l'année 1800, par une de ces matinées douteuses qui tiennent de l'hiver et du printemps, un jeune homme, de vingt ans à peu près, sortit de la boutique du célèbre marchand d'estampes de Charing-Cross à Londres, et il allait se diriger vers son humble demeure dans un des quartiers les plus éloignés de la ville, lorsqu'il s'arrêta devant une espèce d'émeute assez commune à Londres à cette époque. Une bande de petits garçons, hôtes habituels d'une école voisine, entourait un homme de cinquante-cinq ans environ et formait autour de lui un cortége assourdissant, en criant à ses oreilles :

French dog! French dog! chien de Français!

Nulle part la populace n'est policée, et l'on sait que celle de Londres est plus brutale qu'aucune autre; la haine de la France a toujours été, d'ailleurs, la première vertu politique des Anglais; peut-être même a-t-elle été plus vive chez eux que l'amour de la patrie. A l'époque dont nous parlons, cette haine avait atteint son paroxysme le plus élevé. C'est que la France brillait alors d'un si vif éclat, les compagnes d'Italie, les féeriques récits qui venaient d'Égypte, un jeune consul qui semblait vouloir envahir le monde et faire de tous les Etats de l'Europe des satellites de la France; tout envenimait la rage de ses ennemis et leurs enfants même apprenaient d'eux à la haïr. Cette haine portait son fruit au moment même, aux enfants se joignaient déjà quelques ouvriers qui serraient les poings, et la position du Français devenait fort embarrassante.

Le jeune homme s'avança brusquement au secours du faible; il renversa trois ou quatre petits garçons qui lui barraient le chemin et, se plaçant devant le Français, il ferma ses deux larges poings, prit l'attitude d'un boxeur, et ses adversaires, comme dit Walter-Scott, le trouvèrent d'un métal trop dur pour engager le combat. C'était un Écossais qui devint plus tard un des favoris d'un romancier des Stuarts, né à Culst dans le comté de Fife, il était le quatrième fils d'un ministre protestant; il arrivait à Londres après avoir passé quatre années à l'Académie d'Edimbourg, sous la direction du peintre Graham, et encore inconnu, il ignorait, hélas! s'il ferait jamais autre chose que des esquisses pour le marchand d'estampes de Charing-Cross. Quand le Français fut dégagé et loin de toute insulte, le jeune Écossais le regarda, et, surpris de voir des larmes rouler dans les yeux, il lui dit :

— Allons, monsieur, ne vous chagrinez pas ainsi; ce n'est rien; de méchants enfants qui répètent une mauvaise leçon. Ma foi, à votre place, je serais ravi de tout ceci; ce n'est pas la haine d'un ennemi qui doit déplaire à une nation, c'est son mépris..... Notre haine, monsieur, prouve notre estime. Si l'on vous eût pris pour un fils du Gange, pour un bourgeois de Singapore ou de Calcutta, on vous aurait laissé passer sans rien vous dire; mais un Français! oh! monsieur, c'est autre chose.

— Je vous remercie, mon ami, répondit le Français, dont l'émotion était toujours visible... Je vous remercie, mon sauveur...

—Votre sauveur! s'écria l'Écossais, je vous ai délivré de quelques cris fatigants; mais je n'ai pas sauvé votre vie; *John Bull* est violent, il tempête, il crie, il s'emporte, mais il respecte la vie de ses semblables.

Cependant ils avaient quitté Charing-Cross, et de rue en rue étaient arrivés devant une maison assez simple, à la porte de laquelle le Français frappa en maître; un domestique ouvrit aussitôt, et ces deux personnes qui étaient encore inconnues l'une à l'autre entrèrent. Je ne sais quel charme attachait le jeune peintre au Français; un instinct secret l'avertissait peut-être qu'il allait trouver auprès de lui une haute leçon. Après avoir traversé un vestibule et un parloir, ils entrèrent enfin dans une pièce ronde et éclairée par le haut : c'était un atelier.

— Comment, monsieur, s'écria le jeune homme, vous êtes peintre!

— Hélas! oui, mon ami, répondit le Français en se laissant tomber sur son fauteuil.

Le jeune Écossais, éperdu de plaisir et d'admiration, courait d'une toile à l'autre; tout nouveau dans la capitale, il ne connaissait guère encore que l'école d'Édimbourg, et quoiqu'il eût déjà produit deux tableaux qu'on avait comparés à des Van Ostade, il n'avait jamais vu ni Van Ostade, ni Teniers, ni aucun de ces maîtres, qu'il a peut-être égalés depuis. Ce qu'il avait sous les yeux ne ressemblait en rien aux types que jusque-là il s'était attaché à reproduire; mais jamais le jeune Écossais n'avait admiré un dessin si chaste et si pur, un art si heureux d'animer la toile en flattant l'œil par la grâce des contours et l'emploi savant de demi-teintes. Sur un grand chevalet était une toile commencée, et l'Écossais put s'initier à l'aise dans tous ces mystères du pinceau qu'il essaie et refait vingt-fois avant d'amener à bien ses créations. Sur deux chevalets plus petits, on voyait deux portraits achevés; le jeune homme ne se laissait pas de les admirer, et enfin dans un coin éloigné, sous l'ombre que projetait un Apollon, un quatrième chevalet soutenait un tableau recouvert d'une toile.

Cependant le peintre français s'était levé; il se promenait à grands pas dans son atelier, et ses paroles entrecoupées faisaient sentir à l'Écossais qu'il n'avait pas oublié la scène de Charing-Cross.

— *French dog!* disait-il, *French dog!* ils ont raison : pourquoi quitter mon pays? pourquoi...? Et voyant que le jeune homme était toujours immobile devant les deux portraits : Celui-ci, lui dit-il, monsieur, à droite, est le portrait de lord Mansfield; à gauche, sir Georges Beaumont, deux amateurs fort distingués.

Puis il reprit sa promenade. L'Écossais s'avança vers lui; il prit dans ses mains la main maigre et délicate du peintre :

— Monsieur, lui dit-il, si vous croyez, en effet, que je viens de vous arracher à une scène dangereuse pour vous; si vous pensez me devoir quelque reconnaissance, trois mois dans votre atelier, je vous en supplie, pas davantage.

— Vous êtes peintre? monsieur.

— Je le croyais avant d'entrer ici; je vois aujourd'hui tout ce qui me manque.

— Vous êtes Anglais?

— Écossais, du comté de Fife.

— Et vous vous nommez?

L'Écossais avait cette dose de prudence et de circonspection qui n'abandonne jamais ses compatriotes, et il ne livra que la moitié de son nom.

— Je me nomme David, répondit-il.

— David! David, s'écria en sanglotant le Français, à qui ce nom rappela un de ses plus heureux rivaux; David me l'avait dit : — Pierre, ne quitte pas ton pays quand la liberté arrive; les arts sont les compagnons de l'indépendance et du courage. Reste avec nous, Pierre; profite comme nous du jour nouveau qui se lève... Malheureux, que ne l'ai-je écouté! Je ne serais pas aujourd'hui inconnu de ma patrie, je n'en serais pas réduit à regarder comme une faveur de peindre des Anglais...

— Monsieur! s'écria l'Écosssais, dont la fierté nationale était offensée.

— Oui, mon ami, continua le peintre français, la peinture est une muse; le pinceau, comme la plume, écrit pour l'avenir, ce sont les souvenirs du pays qui encouragent et qui grandissent le talent.

A ces mots, Pierre, cet artiste qui avait suivi les émigrés et qui

avait demandé aux étrangers les couronnes que lui réservait la France, prit l'Ecossais par la main, et, le conduisant devant le quatrième chevalet, il arracha le voile qui recouvrait son tableau.

— Regardez, lui dit-il.

Ce tableau représentait une chapelle catholique : devant un autel magnifique était un prêtre revêtu de ses habits sacerdotaux et, à ses pieds sur les marches de l'autel, des militaires agenouillés et revêtus de l'habit rouge des Anglais portant au chapeau leur cocarde noire. Le prêtre étendait sur eux ses mains et bénissait tous ces hommes qui allaient partir pour quelque hasardeuse expédition. Toutes les figures, peintes avec un soin extrême, étaient des portraits.

— Mon Dieu ! que c'est beau! s'écria l'Ecossais.

— J'en ai peur, répondit l'artiste français avec une mélancolie douloureuse. Eh bien, jeune homme, ce tableau est une faute... Ces militaires sont des Français qui vont partir pour Quiberon... Ah ! mon ami, la guerre civile tant qu'on voudra, elle est coupable sans être déshonorante : mais y élever la bannière de l'étranger, jamais mon ami... Pour eux, ils sont morts bravement; mais moi, plaignez-moi.

L'Ecossais s'éloigna d'un pas, et prenant sur une table un de ces couteaux avec lesquels on étend les couleurs sur la palette, il le présenta au peintre.

— C'est un chef-d'œuvre, lui dit-il ; mais n'importe, détruisez-le, puisqu'il vous est si pénible.

L'artiste éloigna le couteau d'un air découragé :

— Il n'est plus temps, mon ami ; toutes ces figures sont des portraits, et il existe déjà cinq ou six copies de mon œuvre : d'ailleurs, ce tableau n'est plus à moi ; il appartient à une veuve dont le mari est mort à Quiberon; cette image est tout ce qui lui reste, et l'homme dont je juge aujourd'hui l'action si sévèrement est un martyr pour cette femme : ainsi, à une action coupable, j'en ajouterais inutilement une autre.

Au même moment une femme entra ; c'était cette veuve dont venait de parler le peintre; elle s'agenouilla devant le tableau, elle contempla avec attendissement cette image qui devait perpétuer le souvenir de l'époux qu'elle avait perdu, et bénit l'artiste dont les mains habiles lui rendait des traits chéris.

— Ah ! M. Danloux, lui dit-elle, vous serez immortel.

Puis, avec un soin religieux, elle recouvrit le tableau et le mit entre les mains d'un domestique qui le transporta chez elle.

Danloux revint en France, et on admira à l'exposition de 1802 son tableau de la *Vestale,* mais jamais il n'atteignit à la popularité, ni même à la réputation qu'il méritait. Il mourut à Paris en 1809. Un des meilleurs portraits qu'il ait laissés est celui du père de Talma, que les amis du célèbre tragédien ont longtemps admiré dans son salon.

David, qui, en 1800, était le protégé d'un marchand d'estampes de Charing-Cross, ne tarda pas à devenir célèbre. Sans égard pour sa prudence écossaise, nous allons ici donner l'autre moitié de son nom; c'était Wilkie, artiste qui n'oublia jamais la leçon de patriotisme que lui avait donnée l'infortuné Pierre Danloux; aussi David Wilkie a-t-il été surtout le peintre national, le peintre des mœurs de l'Ecosse, sa patrie. Personne ne l'a surpassé pour l'habileté de la composition et le naturel de ses personnages. S'il nous est permis d'énoncer une opinion, nous le placerions volontiers au-dessus de Hogarth, si populaire en Angleterre; il a sans doute moins de comique et moins d'*humour* que Hogarth ; mais il est aussi dramatique, et dessinateur plus correct et plus vrai; il ne pèche jamais surtout contre le bon goût, que Hogarth blesse quelquefois. Mais en dehors de son talent, et pour tous ceux qui, sous les miracles du pinceau, cherchent les qualités morales de l'homme, son premier mérite, c'est son patriotisme. Par tous les moyens possibles, il cherche à faire ressortir le caractère franc, hospitalier et loyal des Ecossais. Ici, ce sont des politiques de village, braves citoyens auxquels la diplomatie paraît étrangère ; là, de bons paysans qui viennent payer le loyer de leurs fermes ; c'est l'intérieur d'une auberge, ou une fête de village dans quelque coin ignoré de l'Ecosse, ou de robustes enfants qui font la chasse aux rats avant de la faire aux renards, ou bien encore de rieuses jeunes filles s'égayant à voir l'ombre d'un lapin sur la muraille : toujours des mœurs écossaises, depuis la noce à un penny, jusqu'à la toilette dans la chaumière. A peine si, dans les nombreux tableaux de Wilkie, on compte un seul sujet français : il a peint l'impératrice Joséphine se faisant dire la bonne fortune chez une devineresse.

David Wilkie avait déjà voyagé en Espagne et en Italie, lorsque, il y a quelques années, il voulut visiter l'Orient. Homme d'une piété sévère, élevé dans la lecture de la Bible, les études du peintre et les souvenirs religieux le poussaient également vers la terre sainte; il parcourut l'Égypte et entra dans le port de Saint-Jean-d'Acre. Il paraît que sa santé était depuis longtemps chancelante, ou bien qu'il eut à se reprocher quelque imprudence sous une latitude brûlante. Voici ce que nous trouvons dans une revue anglaise :

« Le 31 mai, le steamer l'*Oriental,* sur lequel sir D. Wilkie faisait la traversée avec son ami, M. Woodburn, entra dans la baie de Gibraltar et y reçut des dépêches. A six heures, M. Woodburn alla prévenir sir David dans sa cabine qu'on l'attendait pour prendre le thé; sir David répondit qu'il désirait prendre un peu de repos. Deux médecins qui étaient à bord vinrent le visiter et le trouvèrent plus malade qu'il ne le pensait lui-même; car il s'affaiblissait sans souffrir; si bien qu'il s'éteignit tout doucement et il avait cessé de vivre à huit heures, entouré de ses amis et des deux médecins. Les passagers prièrent le capitaine du steamer de les ramener à Gibraltar, afin d'y ensevelir sir David; ce qu'il fit; mais les ordres du gouverneur sont si sévères qu'on ne put obtenir de débarquer le corps; il fallut lui donner la sépulture des matelots dans la baie, c'est-à-dire le jeter à la mer avec toutes les cérémonies usitées en pareilles circonstances. »

L'émule des Teniers, l'anobli de Georges IV, celui qui a peint le premier conseil tenu par la reine Victoria, l'ami de Walter Scott, le peintre de genre de la Grande-Bretagne, privé de sépulture et jeté à la mer !!!

Danloux, qui apprit à Wilkie l'amour et le respect sacrés qu'on doit à la patrie, aurait dû lui dire aussi que quelquefois la patrie est ingrate.

M. A.

DES DRAPERIES

DANS LA PEINTURE ET DANS LA STATUAIRE.

Les draperies dans un tableau contribuent à l'expression des mœurs, des caractères et des passions; elles favorisent même l'ordonnance générale. Cette vérité échappe à beaucoup d'artistes, et, par cette raison, il n'est pas inutile d'entrer dans quelques développements.

L'expression ne se borne pas au mouvement des sourcils, des yeux, de la bouche, des cheveux, et en général de tous les muscles du visage; elle est encore dans l'attitude, le geste ou la pantomime; je dirai plus, les draperies elles-mêmes sont essentiellement liées à l'expression dans la peinture et la sculpture.

Le vêtement est chez tous les peuples civilisés le premier besoin de l'homme après la nourriture; la bienséance en réclame l'usage partout où la rigueur du climat n'en impose pas la nécessité. Dans certaines régions, des draperies légères préservent la peau du contact des rayons d'un soleil dévorant; dans d'autres, des draperies solides ou des fourures servent à la mettre à l'abri des frimas et de l'humidité, et à conserver la chaleur na-

turelle du sang. La nature des étoffes a donc dû varier avec celle des climats; mais elle a subi en outre l'influence des mœurs, des occupations, du goût et du génie des différents peuples du monde : chacun d'eux a dû subordonner la forme et les étoffes des habillements à des considérations relatives à leur utilité, à leur commodité et à leur élégance, avant même que le luxe, la pompe et l'éclat y entrassent pour quelque chose. L'étude des costumes est donc nécessaire à tout artiste qui veut donner aux personnages de son tableau, non-seulement le caractère de la nation dont ils faisaient partie, mais encore celui du rang qu'ils occupaient, et des fonctions qu'ils y exerçaient.

Si l'observance des costumes est nécessaire aux peintres d'histoire, elle ne l'est pas moins à l'auteur tragique, a dit M. Chéry, qui lui-même est peintre d'histoire. Pour bien représenter les héros de l'antiquité, a-t-il dit, il faut en même temps et se bien pénétrer de l'esprit de leur caractère, et les couvrir des vêtements qui leur étaient propres, soit au civil, soit au militaire, tant par rapport aux pays où ils vivaient, que relativement à l'adoption qu'ils avaient personnellement faite de quelques accessoires de costume *.

En peinture on entend par draperies, non-seulement les étoffes dont les hommes se couvrent, mais encore celles qui servent à la décoration des appartements. Il est donc essentiel que le peintre connaisse la manière dont les anciens couvraient et façonnaient leurs meubles, et ornaient leurs habitations, si dans l'exécution de ses tableaux il ne veut pas commettre des anachronismes qui le feraient accuser d'ignorance, quelque intelligence qu'il eût montrée d'ailleurs dans le dessin, le coloris, la composition et l'expression. Ceci prouve de plus en plus combien j'ai eu raison de dire ailleurs que l'étude de l'histoire et celle des poëtes qui élèvent l'âme et agrandissent la pensée, était nécessaire à un artiste qui a la noble ambition d'exceller dans son art. Lens et d'André Bardon nous ont laissé d'excellents ouvrages sur les costumes des anciens. Celui d'André Bardon a plus contribué à sa réputation qu'aucune des productions de son pinceau. Quant à moi, je ne considérerai ici les draperies que sous le rapport de leur influence sur l'expression des passions, des mœurs et des caractères des personnages, et sur l'ordonnance générale d'un tableau.

La nudité des statues ne blessa jamais les yeux, et n'affecta jamais les mœurs, même dans les temples des anciens, parce qu'on y était généralement accoutumé dans la Grèce européenne. Selon le docteur de Paw, l'usage de représenter les divinités et les héros sans vêtements tirait son origine de l'Asie-Mineure, et surtout de l'Ionie. Au temps de la guerre du Péloponèse, les statuaires d'Athènes donnaient encore des draperies aux Grâces qu'on n'habilla jamais plus depuis.

Les différentes espèces de marbres blancs, continue de Paw, que l'on exploitait dans le continent et les îles de la Grèce, étaient, par leur nature même, plus propres à représenter le nu que l'étoffe, de quelque manière qu'on voulût la plisser, et cette observation doit s'étendre au bronze de Délos, d'Egine et de Corinthe, qui faisait contracter aux draperies les mieux jetées une rudesse désagréable. A tout cela se joignait encore l'ambition même des grands sculpteurs qui, pour faire briller la beauté de leur art, en écartèrent tout ce qui pouvait diminuer les effets du dessin, et affaiblir la justesse des contours ou l'expression des muscles. Or rien ne contribuait tant que l'exacte expression des muscles à donner aux statues cette vie et cette action que les Grecs savaient si bien leur inspirer, soit qu'ils voulussent créer un Dieu, soit qu'ils voulussent créer un homme.

La première partie de cette seconde observation, quoique due à un homme aussi distingué par l'étendue de son érudition que par la sûreté de son goût dans les ouvrages de l'art, est, à cause de la juste célébrité de son auteur, extrêmement dangereuse, puisqu'elle tend à détourner les élèves de l'étude des antiques sous le rapport de la partie de l'art qui fait l'objet de cet article. De Paw n'avait aucunement pratiqué l'art du dessin; il se trouvait dans le cas de la plupart des savants qui jugent les objets d'art sans aucune connaissance pratique. Pour prouver l'erreur dans laquelle il est tombé, il suffirait de dire qu'il existe une grande qauntité de statues antiques où le nu n'est rien, et où la perfection des draperies fait toute la beauté; telles sont, par exemple, la Niobé avec ses filles; les Muses et l'Apollon Musagète; la Flore et la statue colossale de Melpomène qui est au Musée de Paris, etc. Certes les draperies de ces statues sont admirablement belles; les plis y paraissent sans efforts; c'est avec souplesse qu'ils enveloppent les membres des sujets représentés, et cela sans altérer le nu qui est ménagé avec beaucoup d'art; et si dans quelques parties elles se développent, le mouvement en est gracieux et naturel.

Sous le rapport du nu, aussi bien que sous celui des draperies les chefs-d'œuvre de l'antiquité sont des modèles à suivre, et l'on s'approchera d'autant plus de la perfection qu'on s'éloignera moins de ces modèles; et s'il est vrai, comme le dit de Paw, que le marbre et le bronze des anciens aient été peu propres à représenter les plis des draperies, les sculpteurs de l'antiquité n'en seraient que plus admirables pour avoir triomphé de toutes les difficultés que leur présentait la nature de ces substances, et pour nous avoir laissé des statues drapées avec tant de goût, que les plus grandes et les plus justement célèbres de toutes les écoles n'ont pu dédaigner de les étudier; parce que, dans ces chefs-d'œuvre, l'étoffe n'est jamais qu'un voile qui laisse apercevoir le nu, et dont les plis ajoutent à la dignité du personnage sans rien dérober de l'action et de la vie imprimées à ses muscles.

Je n'entreprendrai pas aujourd'hui le développement de ma seconde proposition; j'ai jeté seulement un coup d'œil sur la généralité des draperies, soit en peinture soit en sculpture; et je m'applaudis particulièrement d'avoir combattu l'erreur d'un savant qui a eu la prétention de poser des principes sûrs en parlant des plus beaux ouvrages de l'antiquité. Dans un autre article, je ferai voir que les draperies contribuent à l'expression des mœurs comme à celle des caractères et des passions.

Le chevalier A. L. N.

* Voyez *Recherches sur les costumes a l'usage des théâtres*, etc., décrits et dessinés par Chéry, peintre d'histoire; ouvrage classique, par l'exatitude et la sévérité des recherches de l'auteur.



Poésie.

CHANTE, JEUNE FILLE!

I.

Quel accent enchanteur vient frapper mon oreille!
D'où vient ce son charmant que je ne connais pas?
Un rêve berce-t-il mon esprit qui sommeille;
J'ai vu les premiers feux de l'aube qui s'éveille,
Dans la plaine éclairer mes pas.

D'où sort ce chant si pur? — Du milieu de la rue?
De quelqu'être venu du séjour immortel,
De quelque séraphin, à la voix ingénue,
Qui sur la lyre d'or dans une hymne inconnue,
Chante les délices du ciel!..

Non, non, je ne suis point le jouet d'un vain songe;
Jeune ange, c'est ta voix! — c'est ce timbre enfantin
Qui toujours m'attendrit, et m'enivre, et me plonge
Dans les illusions du plus heureux mensonge,
Fait finir mon plus noir chagrin.

C'est de ta croisée, oui, que vient cette harmonie
Qui vole par les airs embaumés et sereins,
Qui berce mollement, dans l'extase endormie,
Mon âme, à ces accents attentive et ravie,
Comme par des accords divins...

II.

Déjà ta fenêtre est ouverte
Aux doux parfums que l'herbe verte
Épanche au lever du soleil,
Fraîche épanouie, arrosée
Par les larmes que la rosée
Jette sur son front vermeil.

Chante, toi que caresse encore,
La vie à peine à son aurore!
Pour toi tout est nouveau, charmant;
Contre le deuil et la tristesse
Ta belle et naissante jeunesse,
O douce fille, te défend !

Ne bois pas à la coupe amère
Des faux plaisirs de cette terre,
C'en serait fait de tes beaux ans;
Prends à cœur ta frêle existence,
Que l'étoile de l'espérance
Te rassure contre le temps!

Chante aujourd'hui; demain peut-être
Tu verras sur tes jours paraître
Quelque astre sombre de malheur;
Du sort le caprice est étrange;
Une heure seule souvent change
En long ennui notre bonheur.

Chante, chante! au printemps de l'âge,
Au début de notre voyage,
Que nous importe le chagrin?
Nous voyons rire toutes choses,
Nous cueillons les naissantes roses
Que nous rencontrons eu chemin.

Le ciel jamais ne paraît sombre;
Dans le cœur il n'entre pas d'ombre,
Le plaisir enivre nos sens;
L'innocence qui te couronne
Et qui sur ton front blanc rayonne
Chasse les soucis dévorants.

Tout à quinze ans semble sourire,
Tout est joie, espoir et délire;
L'existence a tant de douceur!
Ce temps joyeux passe si vite,
La nature entière t'invite,
Ouvre ta jeune âme au bonheur!

Entends l'oiseau dans le feuillage
Entonne son tendre ramage;
Ravi par tes douces chansons,
Zéphyre à ta voix séduisante
Quitte la verdure odorante
Des taillis ombreux et profonds.

III.

Chante, enfant, sois joyeuse! une bouche qui chante,
Qui le rire aux lèvres s'endort,
Révèle une âme pure et candide, innocente
Sans noirs soucis et sans remord!

Le calme qui paraît sur son jeune visage
Est comme un reflet éclatant
De la sérénité qui dans la vierge sage
Rayonne intérieurement.

Le sourire charmant qui sur ta bouche brille,
Le doux cantique de ton cœur,
La candeur que l'on voit orner ton front tranquille,
Tout nous fait rêver au bonheur

Puisse de tes beaux ans, jeune fille, ô doux ange,
Ne jamais s'obscurcir le cours;
Que de ton âme aussi jamais l'état ne change,
Tu chanteras longtemps, toujours!...

A. Lemaitre
(de Namur).

AMEUBLEMENTS HISTORIQUES.

TENTURES ET TAPISSERIES.

TAPISSERIES HISTORIQUES DU XVIe SIÈCLE A SAINT-LO (MANCHE).

L'emploi de la tapisserie dans la décoration intérieure des édifices remonte aux époques les plus reculées.

L'usage des tentures était connu des Grecs et des Romains; il subsista pendant le Bas-Empire, se répandit dans toute l'Europe pendant le moyen âge et la renaissance, et finit avec le XVIIe siècle. Qui ne connait la curieuse tapisserie dite de la Reine Mathilde à Bayeux (XIe siècle), ce trophée de notre gloire nationale si envié par les Anglais! les somptueuses tapisseries de la Chaise-Dieu, celles non moins remarquables de Nancy? On est étonné du luxe que l'on déployait dans leur confection. Sous les sombres arceaux des vieilles basiliques, des tentures en or, en soie et en argent étaient appendues au-dessus des colonnes du chœur. On vit successivement le velours, le damas, le brocart, les bergames, la brocatelle, le satin de Bruges, et les cuirs dorés, connus vulgairement sous le nom d'*or besané*, et enfin les hautes et basses lisses couvrir les vastes murailles des palais : il n'était pas jusqu'au moindre baron qui n'en voulût avoir au moins quatre pour orner la grande salle de son manoir.

Dans le Xe siècle on ornait l'intérieur des châteaux, des palais et des églises, dans les fêtes solennelles, au moyen de courtines ou tentures brodées avec tout le soin que permettait l'ignorance du dessin à cette époque reculée.

On lit dans la chronique de G. Nagerel (chapitre 42, page 44 v°) que Gonnord ou *Gunnordis,* femme de Richard Ier, duc de Normandie, donna, vers l'an 997, à la cathédrale de Rouen, de beaux ornements qu'elle faisait avec les brodeurs et ouvriers. Elle donna aussi des draps faits avec des soies de nuances variées, semés de broderie et représentant l'histoire et les portraits de la Vierge Marie et des saints, pour décorer Notre-Dame de Rouen.

Il est fâcheux que l'on n'ait pas conservé le dessin de cette tapisserie, mais en considérant celle de la reine Mathilde à Bayeux, il est permis de conjecturer que celle de la duchesse Gonnord devait être d'une exécution encore plus incorrecte et plus barbare.

On voyait à Reims une vieille tapisserie fort curieuse qui représentait l'entrée de Charles VII et de Jeanne d'Arc dans cette ville. Une description raisonnée de cette tapisserie a été lue, par M. Pernot, à la société française dans la séance tenue à Reims le 4 septembre 1845.

Nous ne parlerons pas aujourd'hui des tapisseries de Beauvais, ni de celles d'Aubusson, parce que leur fabrication mérite un article spécial.

Henri II, duc de Lorraine, accorda, le 10 mai 1699, des lettres-patentes à Nicolas et Pierre Durand pour établir à Nancy une manufacture de tapisseries de laine, de fil et autres, avec exemption et franchise et privilége exclusif pendant dix ans.

Ces tapisseries de laine et de fil étaient presque les seules en usage pour la décoration des appartements dans l'Austrasie. Les seigneurs lorrains les employèrent dans leurs châteaux et leurs hôtels jusqu'au XVIIIe siècle, époque où les belles tentures de Flandre et d'Aubusson ont été seules adoptées pour les appartements des personnes riches, et celles confectionnées à Nancy réservées à la bourgeoisie qui n'en avait pas auparavant.

Pierre Durand étant mort, sa fabrique de tapis passa entre les mains de François, fils de Nicolas Durand, qui s'associa à Sigisbert Matthieu,

son gendre. Le roi Stanislas, par arrêt du 6 janvier 1766, confirma les lettres-patentes de 1699. On voit encore en Lorraine beaucoup de ces tapisseries; elles représentent des chasses et des fêtes villageoises; la trame en est assez grossière, mais les couleurs sont éclatantes et assez bien nuancées.

Au moyen âge, toutes les tapisseries étaient *à sujets;* elles représentaient des scènes de la Bible, des paysages, des allégories mythologiques; des banderoles ou *phylactères,* sortant de la bouche des personnages, indiquaient le dialogue; souvent la légende occupait la partie inférieure, comme dans les verrières des églises gothiques. En un mot, les vieilles tapisseries sont des tableaux animés, dans lesquels la soie et la laine, pour nous servir de l'expression d'un vieux poëte, offrent à l'œil de riantes prairies.

. . . .
Tracent de tous côtés
Chasses et paysages,
En cet endroit des animaux,
En cet autre des personnages.
Et ces piqueurs alertes
Qui sur leurs manches vertes
Portent le noir faucon.

Les outrages du temps, et, ce qui est encore pis, l'incurie des propriétaires ruraux, vinrent en obstacle à la conservation de celles qui survécurent à la ruine des châteaux. Aussi le nombre en diminue-t-il de jour en jour. On en trouve quelquefois en province, dans les vieux castels de la Guyenne, de la Flandre ou de la Bretagne; mais tantôt elles sont reléguées dans de poudreux greniers, tantôt elles servent aux plus humbles usages de la domesticité. Nous avons vu récemment une grande et belle tapisserie du xve siècle, représentant le *roy Assuérus* et la *royne Esther,* servir à la tonte des moutons-mérinos d'un riche propriétaire du Midi!

Le musée de la Société d'agriculture, d'archéologie et d'histoire naturelle de Saint-Lo, renferme plusieurs tapisseries en laine représentant des scènes pastorales; elles proviennent, nous a-t-on dit, du château de l'Aulne, appartenant à M. de Plaisance, qui en a fait don à cette Société. Ces tapisseries furent donnés par Louis XV au ministre Turgot, seigneur de l'Aulne, vers 1760.

Les tapisseries de Saint-Lô ne figurent pas dans les planches qui accompagnent le beau et savant travail de M. Achille Jubinal sur les *tapisseries historiées.* Il ignorait leur existence quand il publia ce bel ouvrage. Nous aimons à croire qu'elles cesseront bientôt d'être inédites, et que la société de Saint-Lô les fera dessiner et graver.

En créant au Louvre le musée des vieilles tapisseries, le gouvernement a sauvé de sa ruine imminente un des titres les plus précieux de l'histoire de l'art en France, et éveillé l'attention publique sur des tentures à peu près dédaignées.

Puisse la province répondre à cet appel, et prévenir, pendant qu'il en est temps encore, de tardifs et inutiles regrets!

CH. GROUET.

Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE. — *Sculpture en bois en Belgique.* — Nous trouvons dans un journal d'art, avec des formules d'admiration pour la sculpture en bois au moyen âge, la description de morceaux capitaux enlevés en Belgique et actuellement à Paris. C'est dans le nord de la France, dans les Flandres et jusqu'au xviie siècle que de sublimes charpentiers brodaient les chaires, les rétables, les stalles, les buffets d'orgues, les lambris et les corniches des églises. Il n'y a pas une chapelle en Belgique qui ne renferme ainsi qnelque chef-d'œuvre de sculpture fouillé au cœur des chênes, avec une abondance de modelé et une profusion d'ornements qui dénote l'influence de Rubens. C'est à cette époque que travaillait François Flamand, ce charmant faiseur d'enfants rondelets et vigoureux, dont on retrouve encore des terres-cuites, des bronzes et des bois. M. de Balzac possède, dans sa belle collection, une statuette de femme nue, tenant un enfant par la main, exécutée par Flamand, en un seul morceau de bois dur. Rubens et Jordaens auraient envié la santé luxuriante de cette grosse matrone aux muscles rebondis. Dans un autre style sobre et austère, les Flandres ont produit au xve siècle des sculptures en bois qui rappellent l'école religieuse des Van Eyck et d'Hemmeling. Nous avons maintenant à Paris les deux fameux rétables de Saint-Bavon, de Gand, au sujet desquels s'engagea un procès entre la municipalité ou la fabrique d'une part, et le propriétaire qui les avait légitimement acquis. A la suite du procès gagné par le propriétaire, la chambre des représentants de Belgique décréta, je crois, qu'en aucun cas les établissements publics n'auraient plus le droit d'aliéner leurs objets d'art. Un peu auparavant, un spéculateur n'avait-il pas vendu pour 400,000 fr., à un Musée d'Allemagne quelques peintures de Van Eyck, provenant également de Saint-Bavon! Les villes de Flandre, si riches en tableaux et en sculpture, auraient risqué d'être dépouillées ainsi de tous leurs monuments traditionnels. Il était temps que la législature nationale intervînt pour arrêter ces déprédations. En France aussi, nous avons vu des procès analogues, par exemple, à propos de la chasse de Saint Calmine, qui avait été vendue naïvement par un brave curé.

Les lois françaises ne sont pas très-favorables à la conservation des arts. En Italie, il faut mille formalités dispendieuses pour exporter les tableaux; en France, chacun a le droit de faire sortir un chef-d'œuvre, mais, au contraire, l'importation est entravée par les difficultés de la douane et par les frais. Il faut payer assez cher pour introduire dans notre patrie les tableaux précieux. Si vous aviez le bonheur de trouver un Raphaël ou un Corrège hors frontière, le gouvernement, au lieu de vous accorder une prime, vous demanderait encore quelques mille francs de laisser-passer.

Les deux rétables de Saint-Bavon ont douze ou quinze pieds de haut. Ce sont de véritables chapelles, encadrées d'ornements d'architecture, dans le style flamboyant ou gothique fleuri. L'une, qui est, je crois de 1504, représente la vie de la Vierge en quatre épisodes : à gauche l'adoration des bergers; à droite, l'adoration des mages; au milieu la mort de la Vierge; à l'étage supérieur, l'apothéose ou l'assomption. Au sommet, sur des corniches tréflées, trois apôtres; au-dessous du sujet principal, la figure allégorique de l'Hérésie, avec les yeux bandés, un bâton qui se brise et un livre qui tombe. Presque tous les personnages sont détachés en ronde-bosse ou en haut-relief.

Le second rétable montre la vie de saint Bavon lui-même, en six compositions très-compliquées. Au rang inférieur, saint Bavon distribue l'aumône aux pauvres; il dit sa première messe; il est couronné évêque; au-dessus, il confesse la foi devant l'empereur; il subit le martyre, et enfin il meurt entouré des anges. Les douze apôtres et le Christ au milieu sont debout sur la corniche du bas. Le style de ces sculptures enveloppées de fleurons, de mille feuilles qui s'entre-croisent et séparées par des colonnettes élégantes et capricieuses, est très-remarquable, sévère comme le catholicisme et déjà savant comme la Renaissance.

De nos jours, nous voyons que quelques tentatives sont faites pour régénérer cet art de la sculpture d'église, et les stalles de notre cathédrale en présentent un magnifique exemple.

—

Le roi ayant appris que MM. Leys et Dyckmans, deux des artistes dont la Belgique cite les noms avec orgueil, avaient mis tous leurs soins à exécuter des tableaux pour la prochaine exposition de Paris, a témoigné le désir de voir ces ouvrages. Les deux peintres anversois, fiers de ce témoignage de bienveillante sollicitude, se sont empressés d'envoyer leurs ouvrages au palais de Bruxelles. Ils viennent de recevoir, par l'intermédiaire de M. le ministre Van Praet, les félicitations de Sa Majesté.

Les tableaux de Leys représentent l'un l'*Atelier d'un armurier au* xviie *siècle,* l'autre *une Leçon de musique.* Les qualités qui ont valu à Leys la réputation dont il jouit autant à l'étranger que dans le pays, brillent dans ces ouvrages plus encore que dans ses œuvres précédentes; sous le rapport dn coloris et de la lumière, on ne peut voir rien de plus séduisant que ces deux chefs-d'œuvre.

Leys a une prédilection particulière pour les armures et les équipements anciens, et recherche avec empressement l'occasion de reproduire ces objets si pittoresques; mais il varie toujours ses compositions, et ses cinq ou six tableaux, connus sous le nom de l'*Armurier* ou l'*Atelier d'un Armurier*, sont totalement différents.

M. Dyckmans a fait un tableau qu'il appelle la *Femme Coquette.* Une jeune femme essaie un châle en se mirant dans une glace, tandis

que sa petite fille joue avec de riches étoffes étalées sur la table et dont elle voudrait une part; un jeune élégant au moment où le mari examine, en fronçant le sourcil, un compte présenté par la modiste, engage du geste et des yeux le dame à conserver le châle qu'elle admire.

Ces différentes figures sont groupées avec esprit, les draperies sont jetées avec vérité, et tous les accessoires sont traités avec la finesse et la distinction qui caractérisent notre Metzu moderne; la perfection avec laquelle les plus petits détails sont peints, ne nuit en aucune façon à l'aspect général de l'ouvrage; l'ensemble est d'une couleur harmonieuse, et ce joli tableau est éclairé avec une rare habileté.

On aurait tort de croire, qu'en citant Metzu, notre intention soit de dire que notre compatriote imite le célèbre maître hollandais; Dyckmans continue à étudier avec conscience les gloires des anciennes écoles, mais il conserve intacte l'originalité qui l'a distingué à sa première apparition au salon de Bruxelles en 1836, où son tableau le *Jeu de Dames* fit sensation.

MM. Couteaux et Nieuwenhuys avaient acheté les tableaux dont nous venons de parler avant même leur complet achèvement; on sait qu'ils n'admettent dans leurs galeries que des ouvrages d'un mérite supérieur.

D'autres artistes belges contribueront aussi cette année à soutenir la réputation de l'école flamande à Paris.

M. Verheyden, l'auteur du délicieux tableau *les Jeunes Filles au bois,* qui figurait à la dernière exposition de Bruxelles, a adressé au Louvre un ouvrage intitulé : *la Fête du curé.*

M. Navez expose un grand et beau portrait de M. le marquis de Beaufort.

M. Henri de Coene, peintre de genre de Bruxelles, dont plusieurs fois déjà, les ouvrages ont été reproduits en France par la gravure, a envoyé deux tableaux.

Deux ouvrages de J. Van Eycken, professeur à l'Académie royale de Bruxelles, récemment décoré de l'ordre de Léopold, figureront également au salon de Paris, ainsi qu'une page importante de Roberti.

En général, les artistes belges ont eu peu à se louer, en 1846, de la manière dont leurs tableaux ont été placés dans les galeries du Louvre. Nous espérons que cette année, grâce aux soins de notre ambassadeur, M. le prince de Ligne, nos compatriotes seront mieux traités, et qu'ils trouveront plus de justice chez MM. les directeurs des Musées royaux qu'ils n'en rencontrent souvent dans les colonnes des journaux parisiens.

—

Un statuaire improvisé. — Un négociant de Liége, M. De Jasse-Simonis, beau-frère de l'habile statuaire belge, en voyant son fils, un enfant de 11 ans, s'exercer à mouler instinctivement, soit en cire, soit en plâtre, des figurines où il réussissait fort bien, a récemment conçu l'idée de faire, à son tour, quelques essais du même genre. Étranger a tout principe d'art, allant sans guide ni maître, mais imitateur fervent de la nature, la tentative de l'artiste improvisé devait au moins être dangereuse. Il n'importe : s'il échoue, il en sera quitte pour sa peine et son plâtre, mais s'il réussit!... le système de Gall aura probablement reçu une confirmation nouvelle.

Quel sujet traitera le négociant-statuaire? Ma foi, il se proposera tout de suite une œuvre faite pour exercer le talent d'un maître même. Il a une charmante petite fille de trois ans; il la fait poser nue et assise devant lui, et, soutenu par ce sentiment de la forme qu'il paraît posséder, l'audacieux se met à faire ni plus ni moins qu'une statue! Or, il faut savoir que M. De Jasse-Simonis s'avise de commencer à un âge où, dans les arts, beaucoup sont déjà près de finir. Son œuvre est aujourd'hui achevée, et certes, on s'étonnera de voir ce qu'a pu produire un énergique instinct, abandonné tout à lui-même. M. De Jasse-Simonis se propose d'ailleurs d'exposer dimanche prochain sa statue dans la Salle-d'Émulation, en compagnie de quelques ouvrages de son fils. Le jugement du public lui apprendra ce qu'il doit penser de sa nouvelle et tardive vocation.

—

France. — La vente des tableaux de M. Paul Périer a eu lieu le samedi, 6 décembre 1846. C'est la seconde fois que M. Périer se débarrasse de sa galerie.

Celle-ci se composait de soixante-dix numéros, et l'école moderne y figurait en grande majorité. On y remarquait dix-huit Decamps, parmi lesquels huit chefs-d'œuvre; douze Diaz, cinq Dupré, trois paysages de Rousseau, un Marilhat et un Guignet; en outre, quelques vieux maîtres : un Ribera, deux Ruysdaël assez douteux, un David Téniers, deux Velasquez, un Van Stry, un paysage de Both, etc. Quelques aquarelles de Bonnington ont été poussées avec fureur.

La vente a produit 91,805 fr. Elle a été très-dramatique. Tous les amateurs connus en peinture, beaucoup de gens du monde, des écrivains, des artistes se sont mêlés aux enchères. M. Baroilhet est demeuré maître du *Moulin* de Jules Dupré, admirable petite toile qu'il a eue pour 1,180 fr. Un autre Dupré, la *Vanne,* est monté à 2,950 fr. Ce sont deux merveilles de lumière et de réalité. Tandis que le Ribera s'adjugeait à 166 fr., les *Sorcières* de Decamps étaient payées 3,300 fr. par le marquis d'Harfort; un autre Descamps, le *Bon Samaritain,* tout petit miracle de 28 centim. de haut, n'a pas été à moins de 2,405 fr.; un Diaz, les *Bohémiens,* délicieuse fantaisie, est monté à 2,900 fr.; le *Maléfice,* du même auteur, à 1,225 fr.

Les aquarelles et dessins de Decamps ont eu les honneurs de la bataille. *La Sortie de l'École,* admirée à l'exposition de 1842, a été payée 7,400 fr.; l'*Épisode de la défaite des Cimbres,* 6,700 fr.; *Les Muses au bain,* 2,550 fr.; *Jésus au milieu des Docteurs,* M. le marquis d'Harfort a payé le *Divan* 3,120 fr., et M. Véron 3,200 fr. le *Paysage du gué.* C'est également M. Véron qui s'est emparé du *Reynolds* au prix de 4,055 fr. M. Mosselmann a eu pour 2,000 fr. *Un effet de soleil,* paysage de Both, et s'est accommodé de l'un des Vélasquez, petite toile de 60 centimètres, au prix de 6,850 fr. L'autre Vélasquez n'a point dépassé 1,960 fr. il a été adjugé à M. le marquis de Blaizot. *L'Allée des châtaigniers,* de Rousseau, est montée à 2,850 fr.; et valait davantage. Son *Effet de soleil,* où l'on peut voir le plus beau ciel de l'école moderne, n'est allé qu'à 970 fr. Les Ruysdaël, qui, du reste, n'ont pas été chaudement disputés, pâlissaient devant l'éclat, la finesse et la vérité de coloris des paysages de Rousseau et de Jules Dupré.

Les aquarelles de Bonnington, quoique spirituelles et charmantes, se sont vendues bien au-delà de leur valeur, M. le marquis d'Harfort n'a pas eu l'*Odalisque blanche* à moins de 3,000 fr., l'*Odalisque* à *robe jaune* à moins de 2,020 fr., la *Vénitienne* à moins de 1,005 fr. M. Mosselmann s'est passé la fantaisie de l'*Odalisque aux palmiers,* — un caprice de 1,000 fr.

—

L'esprit de système peut conduire à de singulières erreurs. M. le baron de Guilhermy a publié dans les *Annales archéologiques,* un travail où il établit des parallèles entre les ouvrages de peinture et de sculpture des artistes du moyen âge, en France et en Italie. C'est la France qui l'emporte, suivant lui, ou du moins elle ne le cède en aucune façon à sa rivale. L'auteur s'efforce de prouver la supériorité de ses compatriotes, rien de mieux; mais il invoque à l'appui de son opinion les travaux et la gloire d'artistes que personne avant lui, ne s'est avisé de considérer comme français. Nous citerons le passage suivant, parce qu'il nous touche de plus près que les autres : « En remontant un peu vers le Nord, nous rencontrerions à la frontière de la Belgique les œuvres à demi françaises de Jean de Bruges et de Jean Hemmeling, qui se placent au premier rang des merveilles de la peinture au xve siècle. L'Italie n'a rien produit de plus parfait, à cette époque, que le *Triomphe de l'Agneau* de la cathédrale de Gand et le *Mariage mystique de sainte Catherine* de l'hospice de Bruges. » Comment M. le baron Guilhermy a-t-il pu, même en supposant qu'il ne s'adressât qu'à des lecteurs français disposés à accueillir favorablement ce qui est destiné à rehausser la gloire de leur école nationale, écrire sérieusement que les tableaux de Van Eyck et d'Hemmeling étaient des peintures à demi françaises? Sur quoi se fonde-t-il pour établir une pareille opinion? voilà ce qu'il oublie de nous dire. Nous savons parfaitement que la France n'avait pas, au xve siècle, de peintres qui pussent soutenir la comparaison avec les artistes des écoles italiennes de la même époque; mais est-ce une raison pour emprunter des célébrités étrangères en les dénationalisant? Que la France garde ses grands hommes, et qu'elle nous laisse les nôtres.

—

Paul et Virginie. — Le nid d'oiseau. — Contrefaçon. M. Ch. Comberworth, statuaire, a fait, au profit de M. Susse, un groupe de Paul et Virginie, tiré du passage où Bernardin de Saint-Pierre représente Paul offrant un nid d'oiseau à Virginie, pour peupler le bocage des Pamplemousses.

L'œuvre de M. Comberworth a d'abord été exécuté en bronze au prix de 250 fr. M. Susse se proposait d'en faire la reproduction en plâtre, quand un groupe du même genre, dû à M. Ogé, sculpteur, fut

mis en vente par le fait de M. Salvator Marchi, au prix de 15 fr.

M. Susse a actionné alors M. Salvator Marchi et autres marchands, pour le préjudice résultant de la contrefaçon. M. Salvator a d'abord décliné la compétence du tribunal de commerce, prétendant qu'il ne s'agissait ici que de contrefaçon, chose de la juridiction de la police correctionnelle.

Le 3 décembre 1846 le tribunal, statuant sur la délibération, avait rendu le jugement suivant :

Attendu qu'il s'agit de contestation entre commerçants; que la demande a pour objet le réparation d'un préjudice commercial; que l'action en police correctionnelle, qui pourrait appartenir au demandeur, est indépendante de l'action civile; qu'il n'est pas nécessaire que les deux actions soient dirigées simultanément devant la même juridiction, le tribunal se déclare compétent; et, au fond, condamne par défaut M. Salvator Marchi à 1,600 fr. de dommages-intérêts.

C'est contre ee jugement que M. Salvator Marchi a formé opposition. Il plaide que les sujets sont du domaine public, et qu'en traitant un sujet identique, aussi bien indiqué que l'est celui de Bernardin de Saint-Pierre, il n'est pas étonnant que l'on trouve dans l'exécution de réelles ressemblances; qu'au reste, il y a dans les deux groupes de notables différences; dans l'un, c'est Paul qui offre le nid à Virginie; dans l'autre, c'est Virginie qui le tient; dans le premier, c'est Paul qui a un chapeau de paille; dans le second, c'est Virginie; des différences non moins grandes se remarquent dans la physionomie du personnage; la tristesse et la gaieté : voilà les ressemblances que l'on voit dans les deux groupes.

Après avoir entendu les plaidoiries des demandeurs et des défendeurs, le tribunal met la cause en délibéré.

—

Bonnington laissa une si grande réputation de grâce et d'habileté, qu'après sa mort on s'arracha jusqu'à ses moindres esquisses. Voyant cela, le père de Bonnington se souvint à propos qu'en sa jeunesse il avait légèrement pratiqué le dessin, et se mit à faire des esquisses auxquelles il tâcha de donner la riche tournure des dessins de son fils. Le bonhomme, assurément, n'y réussit qu'à demi. Mais la spéculation est aveugle. On s'en venait rôder autour du vieux Bonnington, qui d'abord se faisait tirer l'oreille et se livrait à toutes sortes de coquetteries. Enfin, avec un gros soupir : — J'ai bien là, disait-il, dans ce vieux carton, un *je ne sais quoi* de mon pauvre fils, mais c'est à peine ébauché, et en vérité...

— C'est égal, mon cher monsieur Bonnington, montrez-moi cela.

Le cher monsieur Bonnington allait chercher le je ne sais quoi — et l'amateur de se récrier d'admiration; de sorte qu'on recommençait les prières, les offres, et qu'on se chamaillait bien encore un petit quart d'heure, après quoi le père infortuné, les yeux trempés de larmes, donnait le dessin d'une main tremblante et recevait l'argent de l'autre main. L'acheteur se retirait pénétré de gratitude et s'adressait à lui-même des félicitations véhémentes.

—

La première vente que fit faire M. Paul Périer en 1843 lui rapporta 243,000 fr. On ne s'explique pas très-bien cette habitude où est M. Paul Périer de vendre tous les trois ans ses collections. Tout récemment encore, ce capricieux amateur a vendu de fort beaux Meissonnier. Il est vrai qu'il a réalisé dessus quelque bénéfice, et que généralement ses opérations artistiques lui assurent des balances de compte assez avantageuses.

Je me souviens que M. L..., aujourd'hui gérant d'un recueil périodique, se piqua jadis envers M. Delaroche d'un procédé qui doit être rappelé pour le bon exemple.

M. L..., étant lié d'amitié avec Paul Delaroche, le pria de lui faire un tableau qu'il voulait donner à un autre de ses amis. Il fut convenu que le tableau serait payé 3,000 fr. M. Delaroche ne s'était pas encore illustré par les mélodrames appelés *Cromwell*, et la *Mort de Jane Gray*; ces mille écus lui parurent une somme raisonnable. Il se mit à l'œuvre et peignit cette toile devenue célère : *Richelieu remontant le Rhône avec Cinq-Mars et de Thou.*

Sur ces entrefaites, M. Delaroche reçut la visite de M. le comte de Pourtalès-Gorgier dont la belle galerie, rue Tronchet, et la petite maison florentine sont des merveilles admirées. M. de Pourtalès voit le tableau et en offre du premier coup 4,000 fr. M. Delaroche sourit et répondit bonnement : — Il est vendu; — et M. de Pourtalès eut beau dire, il ne tira pas d'autre réponse.

— En voulez-vous cinq mille francs?

— Il est vendu.

— En voulez-vous six mille?

— Il est vendu.

— Et à qui est-il vendu?

— A mon ami L....

M. de Pourtalès courut chez l'ami L.... qui, dès le lendemain, courut à son tour chez Delaroche.

— Mon cher, j'ai brocanté votre tableau.

— Mon *Richelieu!*

— Votre *Richelieu*. M. de Pourtalès l'achète 6,000 fr., six beaux billets de banque que j'ai reçus, et que voici. Donnez-moi quittance.

Il fallut que Delaroche acceptât les 6,000 fr., mais pour avoir le dernier mot, il se remit au travail et fit le *Mazarin mourant*, toujours pour son ami L... et pour la somme de mille écus. Seulement, le comte de Pourtalès était aux aguets, et le *Mazarin* prit le même chemin que le *Richelieu*. Celui-là fut payé 9,000 fr., et payé, bien entendu, comme le premier, par l'intermédiaire de M. L... — M. Meissonnier n'a pas été si galamment traité que Paul Delaroche.

—

Les journaux ont annoncé que la direction des Musées royaux de France avait acheté un tableau de Lantara pour la galerie du Louvre, qui ne possédait pas d'ouvrage de ce maître. Lantara est un peintre peu connu; son nom serait complétement ignoré de la foule, sans le vaudeville dont il est le héros et sans l'air, tiré de ce même vaudeville, qui figure dans la *Clef du Caveau*. On ne sait même pas très-généralement quel était le genre qu'il cultivait.

Lantara était un peintre de paysage; il rendait la nature avec une grande fidélité, et réussissait particulièrement dans les effets de lumière du matin et du soir. Ses levers et ses couchers de soleil sont tous estimés. Le talent de Lantara offrait de grands points de ressemblance avec celui de Claude Lorrain; la rareté de ses tableaux ferait supposer qu'on a attribué à ce dernier ceux qui rentraient dans la nature de ses sujets de prédilection.

Lantara aimait la nature sous toutes ses faces et dans tous ses produits. Il l'aimait au milieu d'une belle campagne, en présence d'un splendide coucher de soleil; il l'aimait au cabaret, face à face avec une bouteille de vin, de toute couleur et de tout âge, car en fait de bouteilles, il n'épargnait pas plus les jeunes que les vieilles. Des amateurs, affligés de voir le peu d'usage qu'il faisait de ses talents pour sa fortune, l'attirèrent chez eux pour le détourner de ses habitudes d'ivrognerie. Mais Lantara se trouvait gêné dans leurs salons, l'ennui ne tardait pas à le gagner, et il retournait avec plus d'ardeur que jamais à son cabaret, où il se complaisait dans une compagnie fort peu aristocratique. Il n'avait même pas, pour légitimer ses penchants, l'excuse des anciens peintres flamands, qui allaient aussi au cabaret; mais qui, là du moins, trouvaient les types dont ils avaient besoin pour leurs tableaux.

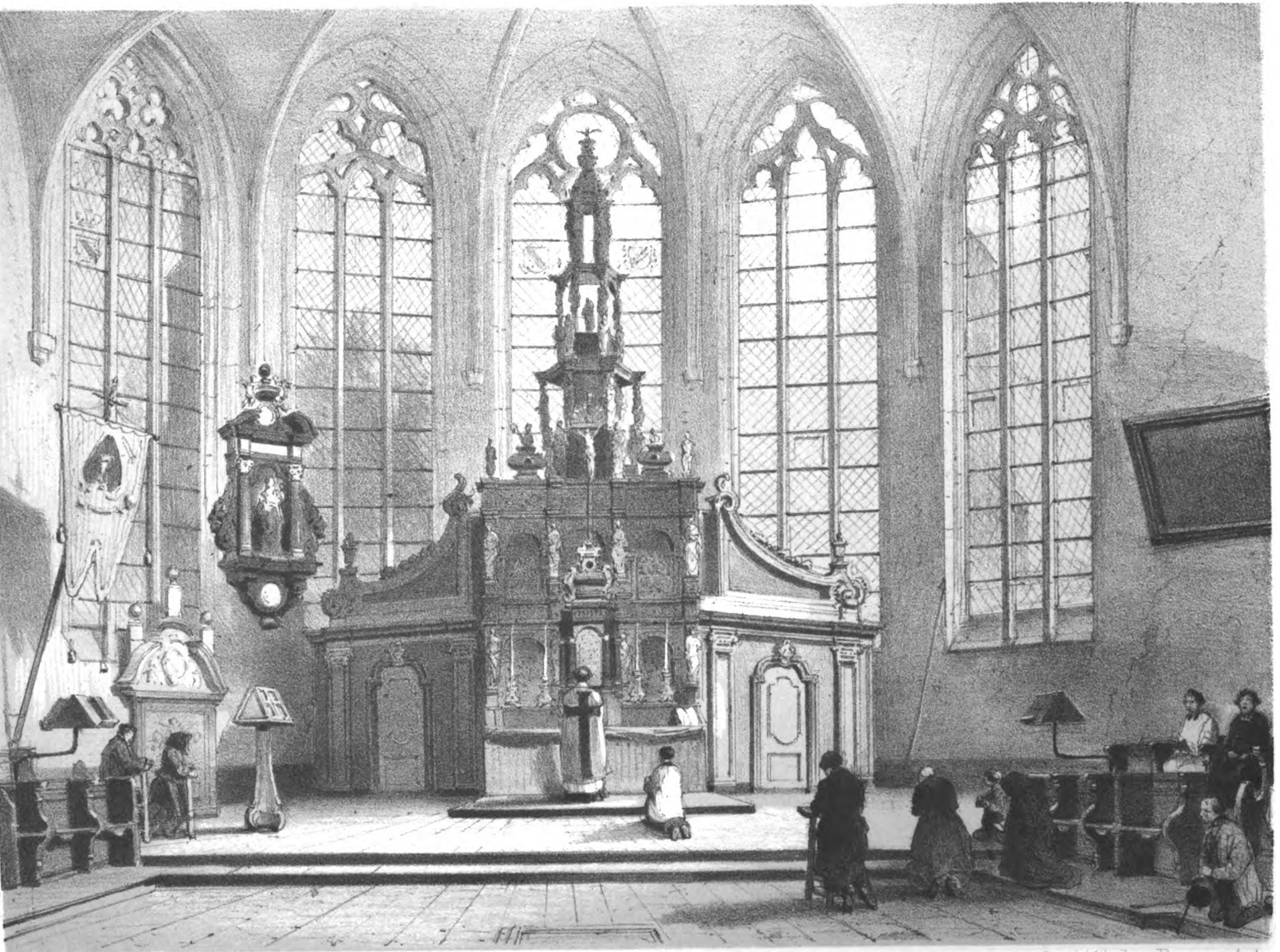
De même que Claude Lorrain, Lantara faisait fort mal la figure. Aussi se bornait-il de préférence à peindre des sites que n'animait aucun personnage. On cite de lui à ce propos un mot assez plaisant. Il venait de terminer, pour un amateur, un tableau où l'on voyait une église dans un paysage pittoresque. Tout y était traité de main de maître, les arbres, les terrains, le ciel, les fabriques; mais de figures point. L'amateur tenait aux figures; il demanda à Lantara comment il se faisait qu'il eût négligé d'en mettre dans sa composition. Celui-ci répondit naïvement qu'elles étaient à la messe pour le moment. L'amateur, qui entendait fort mal la plaisanterie, à ce qu'il parait, répondit qu'il attendrait, pour acheter le tableau, qu'elles en fussent sorties.

Du cabaret à l'hôpital, il n'y a qu'un pas. Lantara étant tombé malade, fut transporté dans un hospice où il mourut peu d'heures après y être entré. Il avait soixante-huit ans. Il est difficile d'expliquer comment, étant parvenu à un âge si avancé, il ait laissé aussi peu d'ouvrages. On ne trouve des tableaux de Lantara dans presque aucune des grandes galeries de l'Europe. Celui qui vient d'être acheté à Paris pour le Musée du Louvre comblera une lacune dans la suite des maîtres de l'école française.

—

DESSINS. — A la première feuille de cette livraison est jointe la jolie reproduction du tableau de M. de Block — *la Loi sur la chasse.*

A la seconde, — *L'intérieur de la chapelle de saint Corneille à Dieghem* par M. Lauters.



SCÈNES DE LA VIE D'ARTISTE.

FRANCELINE.

(NOUVELLE.)

Les souffrances de l'artiste sont incomparables.
E. Ch.

I

Connaissez-vous rien de plus délicieux qu'un parloir, un parloir de femme jeune et jolie, un parloir tendu d'étoffe de soie bleue et rose, avec deux psychés en face l'une de l'autre, avec un tapis d'Aubusson qui semble fait tout exprès pour des petits pieds de femme, une étagère de bois de citronnier sur laquelle sont jetés négligemment quelques volumes des romans le plus en vogue et l'élégant journal *la Mode;* puis un guéridon chinois qui supporte une lampe d'albâtre; une ottomane de satin broché; quelques aquarelles de Decamps et de Tony Johannot! Ce parloir est celui de lady Brington, qui habite ce bel hôtel que vous savez, rue de La Rochefoucault.

Il était dix heures du matin. Franceline, enveloppée dans un large peignoir de foulard blanc, était nonchalamment assise sur l'ottomane de son parloir ; elle tenait son journal à la main, mais ses yeux étaient arrêtés sur une fleur du tapis, et son attitude annonçait qu'elle s'était tout entière abandonnée à la rêverie. Peut-être pensait-elle à la fortune singulière qu'elle avait faite, car elle devait quelquefois s'étonner que, partie de si bas, elle fût arrivée si haut, elle qui tout simplement actrice dans les troupes ambulantes, qui errent de ville en ville, avait séduit par sa beauté un riche Anglais qui l'avait épousée, et lui avait laissé en mourant une fortune immense qui lui faisait la vie la plus douce qu'il soit possible de désirer.

Tandis que l'histoire de sa vie se déroulait comme les tableaux capricieux d'une lanterne magique, sans s'être fait annoncer, sans avoir frappé à la porte du parloir, un homme entra; un jeune homme de vingt ans peut-être, au visage pâle et maigre, au front large, saillant, entièrement découvert de cheveux, qui étaient rejetés en arrière, et formaient des boucles naturelles mais négligées. Ses vêtements étaient propres quoique râpés et d'un drap commun ; il portait des souliers à talon haut pour imiter la botte, et des gants de tricot gris.

En attendant ouvrir la porte, Franceline se redressa subitement comme si la peur l'eût arrachée à un rêve pénible ; puis reconnaissant celui qui entrait, elle se laissa retomber sur son ottomane, et on eût pu voir sur sa figure quelque chose qui exprimait du mécontentement ou du dégoût.

— Oh! mon Dieu! monsieur, je m'accuse de vous avoir oublié ; je ne vous attendais pas... Entrez donc... prenez ce fauteuil.

Le jeune homme ne répondit pas, il resta immobile; à la vue de tant de luxe, auquel il n'était pas accoutumé, sa contenance était évidemment très-embarrassée. Il avait honte, lui si pauvrement vêtu, de se trouver au milieu de cette pièce si riche, si élégante ; il craignait de flétrir avec ses souliers ce tapis moelleux sur lequel il eût voulu pouvoir ne pas marcher. Ce parfum de boudoir, qui embaumait l'air et imprégnait chaque objet d'une senteur nouvelle pour lui semblait l'avoir plongé dans une somnolence stupide comme celle produite par le tabac enivrant des Orientaux. Il eût voulu tout à la fois sortir et s'approcher de cette femme, mais il n'avait la force de faire ni l'une ni l'autre chose.

— Mais venez donc, monsieur, lui dit Franceline presque de mauvaise humeur; prenez un siége... Est-ce que je vous fais peur?

— Oh ! non, lui fit-il avec un regard plein de timide reconnaissance ; je n'ai pas peur, mais je crains d'avoir été trop hardi en venant jusqu'à vous... Je vous ai dérangée.

— Vous ne pouvez rien faire qui me déplaise. Je vous dois la vie ; sans votre courage, si vous n'eussiez pas arrêté au péril de vos jours le cheval qui m'emportait sur l'avenue de Neuilly, j'eusse été tuée inévitablement.

— Ne parlons plus de cela, de grâce, madame.

— Je vous en parlerai sans cesse, même quand j'aurai reconnu par un service quelconque ou par une récompense le bien que vous m'avez fait. Voyons... que puis-je pour vous, mon garçon?

Ce mot de *garçon,* employé par lady Brington avec une expression de supériorité insultante, parut faire sur le jeune homme un effet intraduisible. Il releva fièrement la tête sous cette épithète humiliante ; mais sa timidité naturelle reprenant bientôt le dessus, il eut la conscience de son peu de valeur apparente, et une ombre d'amère tristesse se répandit sur son visage. Cependant Franceline, dans l'impossibilité où elle se trouvait de comprendre le mal qu'elle faisait à son libérateur, continuait ainsi :

— Si c'est de l'argent qu'il vous faut, vous n'avez qu'à parler ; ma bourse est à votre disposition... et c'est à peu près le seul moyen que je possède de vous être utile, car les recommandations d'une femme sont de bien faible importance pour faire obtenir aux jeunes gens les places qu'ils désirent...... D'ailleurs vous êtes pourvu peut-être... Que faites-vous, mon ami? dites?...

A ces paroles, auxquelles il était si loin de s'attendre, le pauvre enfant étouffait de honte et de douleur ; il était devenu rouge, violet, livide; enfin de grosses larmes sortirent de ses yeux qu'il tenait baissés, craignant de laisser apercevoir cette marque de faiblesse qu'il trouvait coupable. Quand lady Brington eut donné un coup d'œil à sa psyché, et qu'elle se fut assurée que la symétrie de ses cheveux n'était pas dérangée par une fleur qu'elle venait de joindre à sa natte parfumée et ruisselante d'éclat, elle remarqua les larmes de l'inconnu, et surprit un soupir étouffé.

— Eh bien, dit-elle avec une amitié vraie en ce moment, vous pleurez!... pourquoi? Je ne vous ai pas blessé, j'imagine? Ouvrez-vous à moi franchement, dites-moi ce que vous voulez. Je vous répète que ma bourse est à votre disposition ; je ne vous l'offre pas, je vous donne le droit d'y puiser. Je vois bien que vous n'êtes pas heureux, n'en rougissez pas ; moi-même je n'ai pas toujours été ce que vous me voyez aujourd'hui.

— Par grâce, madame, ne me dites pas tout cela. Je ne veux de vous ni argent, ni protection pour vivre ; je serai heureux si vous le voulez...

— Que puis-je donc faire? car je ne vous comprends pas.

— Je désire que vous me permettiez de venir vous voir quelquefois, que vous me fassiez connaître le monde que j'ignore... voilà tout.

— Que ne le disiez-vous donc?... Ma maison vous est

ouverte. Venez dans huit jours : je donne une soirée, et je vous y recevrai de grand cœur.

— Oh! merci! merci!

Dès cet instant lady Brington et le jeune homme furent plus à l'aise vis-à-vis l'un de l'autre; et tandis que Franceline se félicitait intérieurement de ce que son libérateur montrait aussi peu d'exigence, et refusait une offre qu'elle ne faisait sans doute que parce qu'elle s'y croyait forcée, lui contemplait avec une sorte d'extase la beauté de cette femme gracieusement posée, et dont la robe du matin dessinait les admirables contours.

— Écoutez, monsieur, dit lady Brington après un moment de silence, vous ne prendrez pas en mauvaise part ce que je vais vous dire; car, à moins de me supposer une misérable créature, vous ne pouvez douter de l'intérêt que je porte à celui qui m'a sauvé la vie.

— Parlez, madame, parlez.

— Je ne sais pas dans quel but vous désirez connaître le monde, et je ne veux pas même chercher à pénétrer votre secret; mais si vous voulez vous former de la société une idée exacte, il ne faut pas seulement vous mêler à des réunions dans lesquelles vous resterez inconnu : il est indispensable que vous vous mettiez en contact avec les individus, et que vous adoptiez au moins en apparence leurs usages et leurs allures. Or pour cela il vous faut suivre les modes, vous couvrir d'habits élégants, jouer à l'écarté... Et Dieu sait si tout cela ajoutera quelque chose à la somme de votre bonheur.

— Je vous comprends, madame, je savais tout cela.

— Mais les sacrifices qu'il vous faudra faire pour obtenir ce résultat ne seront-ils point trop durs pour vous? Dites-moi franchement si je puis vous aider en quelque chose?

Ce n'est pas tant le désir d'obliger le jeune homme que la curiosité qui faisait parler ainsi cette femme dont le cœur avait dû se dessécher au frottement du monde; et avant de recevoir chez elle cet inconnu dont l'extérieur était si humble, elle n'était pas fâchée de savoir si son protégé ne l'exposerait pas aux sarcasmes qui ne manquent jamais de poursuivre l'homme pauvrement vêtu qui a le malheur de se fourvoyer parmi les élégants. — Le jeune homme l'assura qu'il saurait par lui-même faire face à tout, et la remercia de sa bonté.

— Mais qui donc êtes vous? demanda-t-elle. Que faites-vous? Pardonnez-moi cette indiscrétion : vous me surprenez à un tel point, votre langage est si peu en rapport avec votre extérieur...

Il allait répondre, quand un élégant aux gants glacés, à la chevelure soignée, et portant avec lui une odeur très-prononcée de musc, entra avec assez peu de cérémonie dans le parloir de lady Brington, et, sans paraître remarquer qu'elle n'était pas seule, il lui prit la main qu'il baisa avec une respectueuse familiarité en lui disant :

— Bonjour, ma charmante.

— Bonjour, Maxime, répondit-elle avec le sourire le plus amical.

Aussitôt l'inconnu se leva, fit un salut gauche et ridicule, et se dirigea vers la porte.

— Mais vous ne m'avez pas seulement dit votre nom, lui cria Franceline sans l'inviter à rester.

— Moi! ah! je m'appelle Léonard tout simplement.

Il sortit aussitôt, et crut entendre derrière lui deux ricanements dans le parloir de lady.

II

Aussitôt qu'il fut sorti de chez lady Brington, Léonard se rendit chez le directeur d'un théâtre de boulevard.

— Monsieur, lui dit-il, j'ai réfléchi à la proposition que vous m'avez faite, et je l'accepte. Je consens donc à ne pas mettre mon nom au grand drame que je vous ai remis, je vous l'abandonne en toute propriété; vous le ferez signer par qui bon vous semblera, et en échange vous me donnerez la somme dont nous sommes convenus.

— C'est fort bien, répondit l'autre, je vais vous compter deux cents francs.

— Il me semblait que d'abord vous m'aviez parlé de quatre cents francs.

— Erreur! deux cents francs et pas davantage; c'est à prendre ou à laisser.

Léonard fut forcé d'accepter les deux cents francs, qui lui furent remis comme une aumône. Il se commanda aussitôt des habits chez un tailleur connu par sa coupe élégante, et aussitôt qu'il fut rentré dans sa mansarde il écrivit à sa mère une lettre qu'on peut résumer par cette phrase : « Ma pauvre mère, j'ai vécu jusqu'à ce jour comme j'ai pu et sans vous rien demander, parce que je sais combien peu vous êtes à votre aise; mais il se présente pour moi une occasion de parvenir : il me faut mille écus d'ici à quatre jours, et je me brûlerai la cervelle si d'ici là vous ne pouvez me les faire tenir. »

Il n'y avait pas besoin d'une aussi terrible menace pour obtenir ce sacrifice, quelque dur qu'il dût être, car l'existence de la mère de Léonard n'avait été jusque-là qu'une héroïque abnégation au profit de son fils, en qui elle avait placé ses seules espérances. Notre jeune homme reçut les trois mille francs au terme prescrit; sa mère avait vendu une vigne, la seule qu'elle possédait, et qui composait peut-être un tiers de sa fortune.

III

L'élite du monde fashionable se pressait dans les salons de lady Brington, qui faisait les honneurs de la soirée avec une grâce et une amabilité telles que tous les hommes pouvaient l'admirer sans que les autres femmes en fussent jalouses. Deux hommes surtout paraissaient ne remarquer que Franceline parmi ces nombreuses beautés qui rivalisaient de jeunesse, de fraîcheur, de coquetterie : vous avez deviné que c'est de Maxime et de Léonard que nous voulons parler. Maxime, dandy à la mode, vanté dans le monde pour ses chiens, son tilbury, ses bonnes fortunes, et qu'on dit être dans les bonnes grâces de la jolie veuve; Léonard, jeune homme pauvre, qui marche à pied, qui habite le sixième étage, et qui a ruiné sa mère pour faire friser ses cheveux qui sont aujourd'hui si lisses, si parfumés, pour payer ses vêtements dont le drap, la coupe et la couleur sont dans le dernier genre, pour porter ses gants blancs et suspendre à son cou cette chaîne d'or d'un travail si délicat. — Franceline, en remarquant cette transformation inattendue dans son jeune libérateur, lui donna sa main à toucher lorsque celui-ci vint lui présenter ses hommages, et le sourire qu'elle lui adressa était rempli d'une douce satisfaction; puis elle s'empara du bras de Maxime, qui s'approchait d'elle, et parcourut les salons en s'appuyant sur lui.

Léonard s'aperçut avec douleur de la préférence marquée

que lady Brington témoignait à Maxime, et il en ressentit une telle mauvaise humeur qu'il ne l'invita pas une seule fois à danser. Il se mêla aux joueurs, et perdit trois cents francs à l'écarté. Puis il quitta subitement la table, vint s'asseoir dans un coin d'un salon presque désert, et il écrivit sur son *album* ces vers qui lui vinrent comme une inspiration :

Je me disais : Mon âme est vide et solitaire,
Dans un mortel ennui s'écoulent tous mes jours,
Et je me nourrirai de ma tristesse amère
Toujours.

Alors sur mon chemin je vous trouvai, bon ange,
O vous dont le sourire est si plein de douceur!
Je vous ai proposé de faire un doux échange
En sœur;

De tout mettre en commun dans notre destinée,
Et de nous condamner à subir même sort.
J'eusse bien moins souffert! la douleur partagée
S'endort.

Mais vous me refusez un mot qui me console,
De l'espoir enivrant l'illusion s'enfuit
Comme un rêve d'amour caresse, et puis s'envole
La nuit.

Près de vous je voudrais pouvoir passer ma vie,
Vous écouter sans cesse assis à vos genoux,
M'enivrer de vos chants que rend la poésie
Si doux!

Je voudrais du bonheur vous voir favorisée,
De vos moindres chagrins prendre pour moi le fiel,
Et vous donner l'amour, bienfaisante rosée
Du ciel.

A peine Léonard eut-il crayonné les pensées qui l'agitaient, que sa tête devint plus calme. Il profita d'un instant où il vit que Franceline était seule pour s'approcher d'elle, et il lui remit les tablettes sur lesquelles étaient écrits ses vers. Elle les lut aussitôt, d'abord avec indifférence; puis bientôt ses joues s'animèrent, elle jeta sur le jeune homme un regard ardent, un regard empreint d'étonnement et d'admiration.

—Quoi, dit-elle, monsieur, vous êtes poëte! Mais venez donc dans mon parloir; nous serons seuls, et je vous demanderai pardon, car je sens combien j'ai dû vous froisser.

Quand ils furent arrivés dans ce boudoir où Léonard était entré dans d'autres dispositions quelques jours auparavant :

— C'est une déclaration que vous m'avez faite, dit lady Brington; ne rougissez pas, je vous devine maintenant; je vous sais par cœur comme si je vous connaissais depuis longues années.

— Ah! madame! je vous ai blessée, dit Léonard avec douleur!

—Enfant! fit-elle en passant sa main dans les cheveux du poëte, je vous aime déjà.

— Vous m'aimez, bien sûr, moi, un pauvre garçon.....

— Vous pauvre! vous! un poëte! Eh! j'étais bien moins riche quand je m'appelais Françoise Mitet.

— Comment avez-vous dit? cria Léonard, dont les traits s'étaient contractés et exprimaient l'épouvante.

— Françoise Mitet, née à Auxerre.

— O mon Dieu! prenez pitié de moi, dit le poëte en prenant sa tête dans ses deux mains.

Et il s'enfuit comme s'il eût craint de respirer plus longtemps le même air que cette femme.

IV

On appelle *auxiliaires* dans la maison pour dettes les hommes qui sont employés au balayage de la prison, et qui sont chargés d'appeler les détenus qu'on demande au greffe; ce sont eux aussi qui conduisent les visitants qui ne connaissent pas encore le numéro d'une cellule. Ces malheureux sortent presque tous des hôpitaux, du dépôt de mendicité, quelquefois de Bicêtre, lorsqu'on les croit guéris ou à peu près de la folie. Être auxiliaire, c'est être descendu au plus bas degré supposable de l'échelle sociale.

Or, ces jours derniers, une jeune dame richement parée vint à la maison de la rue de Clichy visiter une sienne connaissance nouvellement harponnée par les sbires du commerce. Lorsqu'elle eut dépassé le dernier guichet, elle trouva à l'entrée de la grande galerie un auxiliaire tristement appuyé sur son balai. Cet homme était dans la plus belle fleur de son âge, et après avoir été traité comme fou à Bicêtre pendant plus d'une année on l'avait envoyé à la dette en qualité de balayeur.

— Voudriez-vous m'indiquer le numéro 103? lui dit la dame.

L'auxiliaire ne répondit pas, mais il fit signe à l'inconnue de le suivre.

Arrivés dans le corridor du troisième étage, la jeune femme se jeta dans les bras d'un détenu qui vint à sa rencontre.

— Mon bon Maxime! dit-elle en se laissant embrasser, et en mouillant de ses larmes la figure de son ami, tu ne resteras pas en prison.

Et ils se dirigèrent vers la cellule n° 103 sans remarquer que l'auxiliaire qui avait accompagné la visitante était tombé à la renverse à la vue de cette petite scène de tendresse expansive. Tandis qu'il était secoué par une crise violente, on entendait sortir de sa bouche des phrases sans suite, au milieu desquelles on pouvait distinguer ces mots : Françoise... ma sœur... c'est ma sœur! Franceline...

— On attribua cette commotion à une attaque d'apoplexie foudroyante; le docteur appelé près du malade tirait déjà sa lancette de sa trousse, et allait pratiquer une saignée; mais quand il en fut là de son rêve Léonard se réveilla en sur-saut, et se reconnut. Il était couché sur un lit de fer, cellule n° 103, maison pour dettes. C'était la première nuit qu'il passait dans la prison.

De sorte que ceci pourrait bien n'être qu'un conte fantastique.

ÉMILE CHEVALET.

DES DRAPERIES

DANS LA PEINTURE ET DANS LA STATUAIRE.

(*Suite.*)

Les draperies contribuent, avons-nous dit, à l'expression des mœurs, des caractères et des passions. Les peuples adonnés à la guerre, au commerce, à l'agriculture, à la pratique des arts, à l'étude des sciences, ont dû adopter des costumes analogues à leurs

principales occupations; et il serait aussi ridicule de donner à un Athénien l'austère manteau d'un Spartiate, que de couvrir celui-ci du costume élégant et recherché d'Alcibiade. Aujourd'hui, on ne représenterait pas un Russe sous l'habit d'un Français, d'un Italien ou d'un Helvétien. Ainsi, soit que nous voulions peindre les mœurs de l'antiquité, soit que nous voulions représenter celles des peuples modernes, il faudra toujours que nous nous instruisions du costume de chacun d'eux.

Le caractère et les habitudes de chaque personnage lui ont fait contracter en outre des dispositions particulières, qui ont dû avoir de l'influence sur sa physionomie, et sur la manière particulière dont il portera la draperie propre à sa nation et au rang qu'il occupait. Winckelmann, en parlant de ces dispositions générales, nous donne des détails et des éclaircissements curieux. Des sectes philosophiques avaient, à cet égard même, des usages distinctifs qui servaient à les caractériser. Les disciples de Pythagore, de Zénon, d'Épicure, pouvaient bien porter le même costume, mais ils ne le portaient pas de la même manière. César affectait, dans ses vêtements, une élégance, une sorte de majesté populaire, qui étaient bien éloignées du caractère de Brutus et de Cassius, et même du prince des orateurs latins. On peut caractériser un avare, un hypocrite, non-seulement par l'habitude que les sentiments ont fait contracter aux muscles de son visage et à tous les membres de son corps, mais aussi par la manière dont il porte son vêtement; on voit par là que la draperie contribue beaucoup à l'expression des mœurs et à celle des caractères. Elle contribue encore à celle des passions, car elle doit participer aux mouvements violents ou à l'abattement que les affections violentes ou concentrées produisent dans nos organes.

Il est certain que le peintre qui, dans ses draperies, se conformera le plus à l'exactitude historique, sera aussi celui qui rendra le mieux l'expression des mœurs. Il pourra en éprouver une gêne qui s'étendra sur toute l'ordonnance de sa composition; mais c'est à son génie, à ses lumières à surmonter les difficultés. Il en sera ainsi du sculpteur, dans la composition des bas-reliefs, des statues. Voyez avec quelle adresse le sculpteur grec qui a produit la statue d'Ulysse qui se voit au musée du Louvre, a jeté le manteau sur les épaules du roi d'Ithaque: cette simplicité de plis caractérise bien l'austérité des mœurs de ce monarque; et si, par opposition, vous examinez celle du voluptueux Sardanapale, dont les plis de la draperie qui le couvre sont aussi multipliés que le seraient ceux d'un manteau de femme, vous aurez la mesure de l'entente des draperies de la statuaire grecque.

Dans tous les cas, les draperies doivent s'accorder aux mouvements des figures, suivre les inflexions naturelles des membres et des différentes attitudes du corps, et toujours de manière que les jointures et les emmanchements ne soient point équivoques, que les draperies mêmes laissent entrevoir le nu, et fassent sentir les attaches par la disposition de leurs plis. Nous avons, au musée, une grande quantité de statues antiques où ces conditions sont savamment exprimées.

On n'est pas en droit d'exiger du peintre, comme on l'exige du sculpteur, une exactitude très-scrupuleuse dans le costume; ce serait souvent faire à l'esprit et à l'érudition le sacrifice du sentiment, de l'expression et du coloris. Il serait injuste d'exiger de lui la recherche de toutes les modes. Il aura soin cependant d'observer l'exactitude dans tout ce qui contribue le plus à l'expression du caractère, de la dignité, et même de l'âge de ses personnages; et à cet égard, comme à beaucoup d'autres, les tableaux de Raphaël, de Poussin, sont des modèles que je lui propose d'étudier avec soin. Rien, par exemple, ne contribue plus à l'expression du geste de Romulus, et à l'intelligence de toute la composition, que le mouvement du manteau de ce premier roi des Romains, dans le tableau de l'*Enlèvement des Sabines*, par Poussin.

Je ne terminerai pas sans rappeler que, dans beaucoup de circonstances, le nu est le propre de la sculpture. Cette étude contribue à la beauté et à la perfection de l'art. C'est en effet ce que les Grecs ont parfaitement compris; c'est aussi ce que nous reconnaissons dans les chefs-d'œuvre qu'ils ont laissés à l'admiration de la postérité. La nudité des statues ne blessa jamais les yeux et n'affecta jamais les mœurs, même dans les temples des anciens, parce qu'on y était généralement accoutumé dans la Grèce. Winckelmann nous apprend, d'après une ode de Pindare, que les jeunes filles se présentaient toutes nues dans les gymases, où elles s'exerçaient à la lutte et à d'autres jeux. Là, les peintres et les sculpteurs allaient voir les attitudes les plus variées et les plus naturelles, ainsi que la beauté des formes du corps. Cette loi singulière, si éloignée de nos mœurs, était célèbre à Lacédémone. Les hommes fournissaient aussi les moyens d'étudier le nu, ainsi que le développement des muscles; la lutte publique des athlètes, les combats de gladiateurs présentaient aux artistes tout ce qu'ils pouvaient désirer à cet égard : nous en avons des exemples au Musée, dans la statue de Chabrias, nommée le *Gladiateur*, et aussi dans celle de *Jason*. La Grèce était donc une école permanente, où le peintre, aussi bien que le sculpteur, trouvait à chaque pas un modèle parfait de la nature, et des moyens d'étude; c'est ainsi que les Grecs ont produit des tableaux, des statues et des groupes que nous admirons, et que la postérité admirera après nous. Nos sculpteurs modernes, quand ils ont voulu marcher sur les traces des anciens, ont produit des groupes qui ne laissent pas d'appeler l'attention générale.

Que l'on me permette une observation qui regarde les mœurs, les temps et les lieux. Si l'on donnait le choix à l'un de nos statuaires, de représenter *Achille et Pentesilée*, l'*Enlèvement d'Hippodamie* par le centaure Euryte, ou bien l'un de nos jeunes élégants, vêtu en habit français, ravissant à l'autel de l'hyménée une jeune fille vêtue comme le sont nos dames du jour, certes, son choix ne serait pas douteux. Les sujets qui ont fait le charme des Grecs seraient encore admis par nous, malgré notre goût pour le romantique. Si encore il s'agissait de peindre la belle Emma, fille de Charlemagne, fuyant dans les bras d'Eginhard, cela prendrait un caractère plus sévère.

En poursuivant ces observations sur l'influence du costume, je parlerai de ces statues des dames françaises, des XVe et XVIe siècles, sculptées en marbre, et qui se voyaient au Musée des Petits Augustins. Ces dames, vêtues selon la mode de l'époque, c'est-à-dire d'une jupe de satin et d'une mante de velours, avec des manches bouffantes et crevées, produisaient en sculpture l'effet le plus extraordinaire, pour ne pas dire le plus ridicule. Il n'en était pas ainsi en peinture : les mêmes dames ou d'autres, peintes par nos grands maîtres, tels que Raphaël, Léonard de Vinci, Corrége, Jules Romain, Titien, Paul Véronèse, Rubens ou Vandyck, ont produit des choses infiniment agréables, sous le même costume. On ne peut nier, que la *Princesse d'Aragon*, par Raphaël, malgré la bizarrerie de son costume, ne soit un portrait admirable; il en est ainsi de ceux des autres maîtres que je viens de citer, et qui sont au Musée du Louvre. Il résulte de cette observation, que la peinture a des moyens qui lui sont propres, et que ne peut avoir la sculpture.

Le chevalier A. L. N.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

LES DEUX NOUVEAUX AMIS

DE M. ARSÈNE HOUSSAYE.

Nous avons entretenu quelquefois nos lecteurs de M. Arsène Houssaye rédacteur en chef de *l'Artiste*, — journal rococo qui se publie à Paris. Aujourd'hui que M. Théophile Gautier vient de déifier son ami, à propos de son histoire de la peinture fla-

mande, nous croyons utile de reproduire un petit article du *Sancho*, où cette œuvre d'art, « *écrite en style sévère, à un point de vue élevé et nouveau*, » est appréciée à sa juste valeur. Nous citons textuellement :

M. Arsène Houssaye, — lequel connait la Belgique à peu près comme M. Henry Berthoud qu'on vient de décorer pour avoir découvert, dans son roman de *Marianne de Selvignies*, des *rochers dans la mer de Harlem* ; — M. Arsène Houssaye, disons-nous, vient de débiter, à propos de la Belgique, des âneries qui nous semblent dignes de marcher de pair avec les *rochers* de M. Berthoud.

Dans une prétendue histoire de la peinture flamande, M. Houssaye dit gravement, en parlant de l'excursion d'Albrecht Durer en Belgique : « Le dimanche après la Saint-Barthélemy, j'ai été conduit par MM. Antorff et Romain à Malines. » Or, ce pauvre M. Houssaye, qui ne sait que médiocrement le français et fort peu l'allemand, ignorant que le mot *Antorff* signifie *Anvers* en allemand, pousse la hardiesse jusqu'à donner pour compagnon à Durer, la ville d'Anvers, qui a dû être bien étonnée de quitter son fleuve, ne fût-ce que pour un jour.

Or, cette phrase que M. Houssaye traduit d'une manière si piquante et si grotesque signifie : que d'Anvers, Durer est allé voir la cathédrale Saint-Rombaud de Malines,—laquelle cathédrale M. Houssaye appelle poliment : M. Romain, — Anvers étant comme on l'a vu M. Antorff !

Si ces mousquetaires de la littérature se contentaient d'être stupides à ce point et de donner pour compagnons de voyage à un peintre allemand, une ville forte et une cathédrale, passe encore ; le pis qui puisse leur en arriver, c'est d'être décoré ; mais là ne se bornent pas leurs travaux à l'endroit de la Belgiqne.

Ouvrez une revue, — un roman, — un recueil d'impressions de voyage publié à Paris par un de ces touristes que des circonstances impérieuses ont forcés de voyager pendant quelque temps à l'étranger, et vous y trouverez, au chapitre de la Belgique, les aménités suivantes ou leur équivalent :

« Les Belges sont une nation de pillards et de contrefacteurs. — » Ces corsaires de l'intelligence, toujours armés en course contre » les productions de notre littérature font, à la face de l'Europe, un » métier inique et honteux. N'ayant pas d'idées qui leur appartien- » nent, ils trouvent plus agréable et plus sain de voler les idées » d'autrui. — Ce peuple, qui n'existe que *grâce à la France*, nous » témoigne sa reconnaissance en nous dévalisant sous toutes les » formes, etc., etc. »

Nous vous faisons grâce de quelques tirades qui débutent invariablement par le fameux : *Quousque tandem !* et qui terminent par trouver fort étrange — que la France *nous permette* de pareilles énormités.

CONSIDÉRATIONS

SUR LES GRAVEURS EN MÉDAILLES ET EN PIERRES FINES DE L'ANTIQUITÉ.

Les questions relatives aux graveurs en médailles de l'antiquité grecque et romaine, et à la relation qui dut exister entre eux et les graveurs en pierres fines, sont du nombre de celles qui étaient restées jusqu'ici sans solution satisfaisante. Déjà, depuis longtemps, on s'était étonné de ne posséder aucun renseignement sur les auteurs de ces belles monnaies des républiques grecques, dont plusieurs sont au nombre des chefs-d'œuvre de l'art antique, et de ne trouver le nom d'aucun de ces artistes cité dans quelque texte classique; et la seule explication plausible qu'on eût cru pouvoir donner de ce silence de l'antiquité, c'était que les graveurs en médailles étant confondus avec les graveurs en pierres fines sous une même dénomination, les notions qui concernaient les uns s'appliquaient aussi aux autres, et qu'ainsi les noms de beaucoup de graveurs en pierres, qui nous étaient connus par leurs inscriptions mêmes et par quelques témoignages historiques, pouvaient avoir été ceux d'autant de graveurs en médailles. Mais cette explication, toute vraisemblable qu'elle pût être, n'avait pas encore paru suffisante pour rendre compte de cette espèce d'indifférence si profonde, et, à notre avis, si injuste, que l'antiquité semblait avoir éprouvée à l'égard des graveurs de ses monnaies, c'est-à-dire de toute une classe d'artistes, dont il n'était pas possible que le mérite n'eût pas été apprécié de leurs contemporains, puisque leurs ouvrages étaient précisément du nombre de ceux qui circulaient dans toutes les mains et qui s'offraient à tous les yeux. Or, c'est précisément cette nature même des ouvrages numismatiques produits pour les besoins de la vie commune, destinés à des usages vulgaires, et privés en apparence de la condition de la durée, toutes circonstances qui semblent contraires au vrai but des œuvres d'art ; c'est cette nature, dis-je, qui a fait penser que les auteurs des monnaies n'avaient pas joui, dans l'antiquité, du degré de considération accordé aux autres classes d'artistes, et qui a paru propre à expliquer un silence inexplicable dans toute autre hypothèse *. Il est constant, en effet, que la Grèce célébra par des honneurs publics, par des statues, par des témoignages d'une reconnaissance qui a traversé les âges, les artistes de toute profession, les auteurs des moindres inventions utiles aux progrès des arts; et l'on est encore à concevoir comment les graveurs des monnaies furent seuls l'objet d'un silence tel, que le nom d'aucun d'eux ne se trouve signalé à l'estime publique; que l'invention même de la monnaie ne se lie, dans les traditions de l'histoire, à aucun nom d'artiste. D'un autre côté, nous avons acquis récemment la preuve que des artistes de l'ordre le plus subalterne, tels que des *potiers* et des *dessinateurs* de *vases peints*, estimaient assez leurs travaux, sans doute parce que leur nation en faisait assez de cas, pour y mettre leurs noms, et pour y attacher ainsi un témoignage de leur habileté, qui devait être de leur vivant un moyen de fortune, et, après eux, un souvenir de gloire. A plus forte raison, des artistes tels que des graveurs en médailles avaient-ils dû chercher à recommander à leur pays et à la postérité des travaux qui n'étaient pas assurément sans importance, ni sous le rapport de l'utilité publique, ni sous celui du mérite de l'art; et pour cela, il semble que le moyen le plus naturel, celui qui se trouvait le plus notoirement autorisé par l'usage, c'était d'inscrire, sur les monnaies mêmes qui étaient leur ouvrage, leur nom, soit en totalité et d'une manière ostensible, soit en abrégé ou en caractères plus petits, et placés de sorte qu'ils ne se révélassent qu'à une observation attentive.

Telle était donc la double hypothèse dans laquelle on s'était fixé, pour rendre compte du silence gardé par l'antiquité tout entière sur les graveurs de ses monnaies. On pensait qu'à défaut des témoignages historiques qui nous manquent (ce qui ne semblait pouvoir provenir, en aucun cas, du sentiment d'indifférence ou de mépris pour ce genre de gravure, si utile et si populaire), il devait rester sur les monnaies elles-mêmes des témoignages concernant leurs auteurs, c'est-à-dire des inscriptions contenant leurs noms, soit en entier, soit en abrégé, avec ou sans la mention de leur travail; et la seule difficulté qui restât, c'était de reconnaître à quels signes pouvaient se distinguer ces inscriptions de graveurs, de celles qui avaient rapport à des magistrats éponymes ou monétaires.

Une première preuve de fait, qu'il n'avait pu être interdit aux graveurs des monnaies, non plus qu'à aucune autre classe d'artistes, d'inscrire leur nom sur une médaille qu'ils jugeaient propre à honorer leur talent, résultait déjà de la connaissance des belles médailles que nous possédons de *Cydonie*, de Crète, les-

* C'est une idée qui appartient à M. Osann, et qu'il a indiquée dans un article inséré au *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1844, n. 37, p. 303.

quelles portent l'inscription : ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ*, *Neuanthos faisait,* inscription qui ne pouvait, quoi qu'on en ait pu dire **, s'appliquer qu'à l'auteur de la médaille, c'est-à-dire au *graveur,* et en vertu de laquelle le nom de *Neuanthos* a été, d'un accord unanime, porté sur la liste des anciens artistes. Or, ce qui se trouvait ainsi établi d'une manière irrécusable par exemple du *graveur Neuanthos,* en Crète, pouvait s'admettre, avec toute probabilité, pour les graveurs d'autres peuples grecs, attendu que, nulle part dans la Grèce, et en aucun temps, il ne régna ce sentiment de jalousie ou de susceptibilité républicaine à l'égard des artistes qu'on a si gratuitement supposé, et qui leur aurait refusé de se faire honneur de leur mérite sur leurs propres ouvrages; et pourtant on concevrait que cette défense se fût plutôt exercée sur une sorte de monuments publics, tels que les monnaies, que sur toute autre espèce de ces monuments. A l'appui des médailles de *Cydonie,* qui nous avaient fait connaître, avec le nom du *graveur Neuanthos,* ce fait important que les graveurs de monnaies grecques pouvaient, sans manquer aux lois et aux usages de leur pays, mettre leurs noms sur celles de leurs médailles qu'ils en jugeaient dignes, nous avons acquis tout récemment une preuve analogue, celle que nous ont procurée les belles médailles de *Clazomènes,* d'Ionie, qui portent sur la face principale, du côté de la *tête d'Apollon,* dans le champ, l'inscription, distribuée en deux lignes de petits caractères : ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ***, *Théodotos faisait.* Voici donc un second exemple authentique de cette faculté accordée aux graveurs d'inscrire leur nom sur une monnaie; et cet exemple est fourni par une autre localité grecque bien éloignée de la première, par une ville de l'Ionie, et cela encore à l'époque la plus brillante de la prospérité de ces républiques grecques de l'Asie Mineure, dans l'âge des rois de Carie, et avant l'expédition d'Alexandre. Ce nouveau fait, acquis à la science, ne laisse plus aucune espèce de doute sur le droit des graveurs de monnaies grecques, ni sur les applications plus ou moins nombreuses qui purent s'en faire dans la numismatique grecque, sauf à déterminer, avec le plus de certitude possible et suivant les règles d'une critique rigoureuse, dans quelles circonstances et sous quelles formes purent avoir lieu ces applications.

C'est ce travail que j'avais osé entreprendre avant que la découverte des médailles de *Clazomènes,* portant le nom du *graveur Théodotos,* fût venue donner un nouvel appui à mes recherches, qui se fondaient alors uniquement sur les médailles de *Cydonie,* où se lit le nom du *graveur Neuanthos.* Dans un écrit adressé à M. le duc de Luynes, qui avait le premier exprimé un soupçon, déjà changé pour moi en certitude par l'inspection que j'avais eu occasion de faire, au mois d'avril 1827, d'une médaille de *Syracuse,* de la collection de G. Longhi, à *Messine,* le soupçon que les noms gravés en petits caractères, et placés d'une manière à les rendre presque imperceptibles à l'œil, pouvaient bien être des noms de *graveurs* plutôt que des noms de *magistrats.* J'avais cherché à établir les vrais principes de cette question, si neuve et si importante en numismatique, et j'en avais produit les principales applications, toutes fournies par des médailles de la Sicile et de la grande Grèce, telles qu'elles m'étaient connues à cette époque. Depuis plus de douze ans que cet écrit est publié, et que beaucoup de monuments nouveaux ont enrichi la science, je puis dire que ma conviction n'a point changé, et que la doctrine que j'avais voulu établir a obtenu, sur les principaux points qui la constituent, l'assentiment des critiques les plus éclairés de notre âge, feu Boettiger, feu Ott. Müller, M. Creuzer, M. Fr. Jacobs, M. Osann, à commencer par celui de tous dont le suffrage n'est le plus précieux en pareille matière, M. le duc de Luynes, sans avoir rencontré d'ailleurs de contradiction d'aucune sorte, au moins publique et avouée. La seule critique qui se soit produite contre mon travail, et qui venait de M. Osann, portait sur une extension abusive que j'avais faite de mon système à quelques noms exprimés au moyen d'initiales, mais en caractères trop forts et à des places trop évidentes pour pouvoir être assimilés à ces noms dérobés à la vue par la petitesse des caractères et par la manière dont ils sont cachés, certainement avec intention, sur des objets accessoires et sur des détails de costume, noms que j'avais pris et que j'avais eu, de l'avis du critique, raison de prendre pour des noms de graveurs. Ce reproche d'inconséquence, de contradiction avec ma propre doctrine, que m'adressait à ce sujet le savant professeur de *Giessen,* était fondé, je le reconnais sans peine, et je l'accepte d'autant plus volontiers, que, tout en infirmant cette partie accessoire de mon travail, il en admet, il en fortifie, il en consacre en quelque sorte le principe.

Je crois donc être aujourd'hui plus fondé que jamais à soutenir que les noms qui se rencontrent sur quelques monnaies de peuples grecs, particulièrement en Sicile et dans la grande Grèce, dérobés à la vue par la finesse des caractères dont ils sont formés et par la place où ils sont relégués, appartiennent aux graveurs de ces médailles. Je persiste aussi à croire, malgré l'approbation donnée à cette idée par d'illustres antiquaires, que des noms exprimés, soit en totalité, soit par initiales ou par monogrammes, dans le champ de beaucoup de médailles grecques, ne sauraient être enlevés aux magistrats monétaires pour être attribués aux graveurs, comme on l'a proposé, parce que cette exclusion des uns admise au profit des autres me paraît tout à fait arbitraire, et parce qu'il est contraire à toute vraisemblance de retirer aux magistrats chargés de présider à la confection des monnaies la place que leur nom dut nécessairement y occuper, sous la seule forme qui fût possible, après l'énoncé du nom *de la ville* ou *du peuple,* en gros caractères, celle de *monogrammes* et de *symboles,* en rapport avec ces personnes. La seule exception que je puisse être disposé à admettre à cette règle générale concernent les noms exprimés par initales qui se trouvent gravés, *sous l'amphore panathénaïque,* quelquefois *sur l'amphore même,* dans le champ du revers de certains tétradrachmes attiques. Cette conjecture, qui appartient à M. Rathgeber, n'aurait rien de contradictoire avec la nécessité d'admettre sur les monnaies grecques des noms de magistrats éponymes ou monétaires, puisqu'il est notoire que ces noms se trouvent le plus souvent exprimés en toutes lettres, et au nombre de *deux,* de *trois,* ou même de *quatre,* dans le champ de ces tétradrachmes attiques. Il faut donc reconnaître que ces autres noms, rendus par une, ou deux, ou trois initiales seulement, et placés d'une manière évidemment subordonnée, désignent d'autres personnes que les magistrats, soit éponymes, soit monétaires; et cela posé, quelle autre supposition reste-t-il à faire, si ce n'est que ces noms ainsi abrégés appartiennent aux graveurs? Mais, quoi qu'il en soit de cette supposition, qui me paraît fort plausible, il est évident qu'elle ne saurait profiter presque en rien à l'histoire de l'art antique, puisque des noms réduits à quelques initiales demeurent pour nous comme s'ils n'existaient pas; sans compter que les monnaies attiques sont, en général, d'un faible mérite sous le rapport de l'exécution, et que leurs auteurs, tenus de reproduire un type consacré, dans des intérêts de commerce sans doute encore plus que de religion, ne purent être appelés à déployer tout leur talent dans ce genre de monuments publics, comme ce fut le cas dans toutes les autres branches de l'art.

C'est d'après les principes que je viens d'énoncer que je dresserai la liste des graveurs des monnaies grecques qui nous sont connus jusqu'ici par les monuments mêmes, en y maintenant

* Eckhel, *D. N.,* t. II, p. 309. Trois de ces médailles existent au cabinet de Vienne. Il s'en trouve une dans la nôtre, décrite par M. Mionnet, *Description,* etc., t. II, p. 271, n. 112; et la collection de M. Allier d'Hauteroche en renfermait une dont l'inscription, gravée en caractères très-fugitifs, se réduisait aux lettres : ΝΕΥΑΝΤΟΣ-ΕΠ; voy. Dumersan, *Description du cabinet Allier,* p. 35.

** C'est M. Letronne qui a été d'avis qu'on pouvait douter que l'inscription ΝΕΥΑΝΤΟΣ-ΕΠΟΕΙ désignât le graveur; voy. son explication d'une inscription grecque gravée sur une lame de plomb, etc., p. 35.

*** La découverte de ces monnaies fut annoncée d'abord par feu M. Abeken, dans le *Bullet. de l'Institut. Archeol.,* 1839, n. VIII et IX, p. 137-138. Depuis qu'elles sont venues en la possession de M. le duc de Luynes, elles ont été publiées par cet illustre antiquaire lui-même, dans les Nouv. Annal. de l'Institut Archéol., pl. XXXV, n. 25 et 26.

ceux qui me semblent devoir y figurer avec quelques autres que je crois pouvoir y ajouter, et en retranchant ceux que j'y avais d'abord abusivement portés. Mais, avant d'entreprendre cette liste, je dois signaler un fait nouveau et important qui décide la question, restée jusqu'ici à l'état de conjecture, et alléguée comme moyen d'expliquer le silence de l'antiquité sur les graveurs de monnaies, la question de communauté de profession entre les graveurs en pierres fines et les graveurs en médailles.

RAOUL ROCHETTE.

(*Le suite à la prochaine livraison.*)

HISTOIRE DES ARMES DE GUERRE

DEPUIS ÉNÉE JUSQU'A LOUIS XIV.

Les rames de guerre de l'époque homérique sont suivies d'une époque de transition qui sert d'intermédiaire entre la stratégie féodale de l'*Iliade* et la stratégie démocratique des Grecs et des Romains. Cette époque de transition se trouve reproduite dans l'*Énéide.* L'usage des chars a disparu, mais la cavalerie régulière n'est pas formée. C'est encore le temps des défis héroïques, des combats singuliers et des grandes prouesses personnelles; mais on voit déjà poindre les premiers rayons de la discipline, et Turnus laisse deviner Annibal.

Le guerrier de Virgile portait un casque de cuivre surmonté d'une aigrette de crins [1]; quelquefois cette aigrette était une plume de cygne [2]. Il n'est dit nulle part dans Virgile si les casques des héros étaient fermés et avaient une visière; mais il résulte d'un passage de Tite-Live que les Romains, du temps de la guerre contre Persée, en portaient de pareils [3], et un vers de Juvénal fait également connaître que les casques à visière étaient en usage sous Domitien [4]. Les guerriers de Virgile portaient généralement la cotte de mailles : il y en a deux qui sont mentionnées dans l'*Énéide,* et elles étaient toutes deux en fil d'or [5]. Le poëte ne dit pas si elles avaient des manches; mais les manches se trouvent dans Juvénal [5**] [5***]. Par-dessus la cotte de mailles se mettait la cuirasse; elle était quelquefois aussi de mailles d'or à plusieurs doubles, et quelquefois de cuivre [6]. Au-dessous de la cotte de mailles venaient les garde-cuisses et les bottes, ou grèves. Il y a, au septième livre de l'*Énéide,* des grèves de combat faites avec une feuille d'argent [7]. Les cavaliers portaient des éperons attachés à ces bottes [8]. Stace cite même dans ses *Sylves* une statue équestre, dont le héros était représenté botté et éperonné [9]. Enfin, les gantelets, qui sont mentionnés dans Virgile, complétaient l'armure des héros de la transition entre Achille et Annibal.

Ces héros portaient, à cheval, une épée passée en bandoulière [10]. Dans Homère, Achille avait une épée ainsi passée [11], et Agamemnon avait un ceinturon auquel était attaché un poignard placé à gauche, au-dessus du pommeau de l'épée [12]. Ils montaient toujours des chevaux caparaçonnés de housses peintes en manière de tapis [13]. Ces housses étaient quelquefois en drap d'or [14]. Les chevaux de bataille portaient aussi de grands colliers qui leur pendaient sur le poitrail [15], et ils avaient des noms, comme les chevaux d'Hector et d'Achille [16].

1 Æneid., lib. X, v. 869. — 2 Æneid., lib. X, v. 186-7. — 3 Tit. Liv., lib. XLIV, cap. 34. — 4 Juven., sat. X, v. 133. — 5 Æneid., lib. X, v. 313-4. — 5** 5*** Juven., sat. VI, v. 255. — Æneid., lib. VII, v. 639-40. — 6 Æneid., lib. VII, v. 633-4. — 7 Æneid., lib. VII, v. 634. — 8 Æneid., lib. XI, v. 714. — 9 Stat. Sylv., lib. I carm. II. — 10 Æneid., lib. XI, v. 2. — 11 Iliad., lib. XIX, v. 372. — 12 Iliad., lib. XIX, v. 252-3. — 13 Æneid. lib. VII, v. 276-7 — 14 Æneid. lib. VII, v. 279. — 15 Æneid., lib. VII, v. 278. — 16 Æneid., lib. XI, v. 89.

Le cavalier grec du temps de la guerre du Péloponèse avait un casque de cuivre. En Béotie, ce casque tenait à la cuirasse par le collet de celle-ci, ce qui garantissait entièrement le cou, et masquait également une partie du visage au-dessous des yeux [1]. A Athènes, le casque et la cuirasse laissaient un intervalle entre eux, et Xénophon conseillait de le remplir au moyen d'un hausse-col en métal, attaché à la cuirasse et couvrant le visage jusqu'au nez [2]. La cuirasse, bien appliquée au corps, n'empêchait ni de se baisser, ni de s'asseoir. Le cavalier n'avait pas une cotte de mailles, mais il portait des tassettes très-pendantes, que les Grecs nommaient pennes, et qui étaient des lames de métal couchées les unes sur les autres, et descendant jusqu'au-dessous du tronc [3]. Le bras gauche, qui tenait la bride, était armé d'un brassard enveloppant l'épaule, le bras, l'avant-bras et la main. avec des articulations à l'épaule, au coude et au poignet, et couvrant le défaut de la cuirasse sous l'aisselle [4]. Le bras droit portait également un brassard, mais plus court, et se mettant comme un gantelet [5]; il n'était pas attaché à la cuirasse, mais il couvrait l'échancrure sous l'aisselle droite, avec du cuir de veau, ou avec une lame de cuivre [6]. Au-dessous des tassettes venaient les garde-cuisses jusqu'aux genoux, et puis des bottes fortes en cuir de semelles défendaient les jambes et les pieds [7]. Voilà, avec deux javelots de cornouiller et un espadon, l'armure du cavalier grec du temps des luttes d'Athènes et de Sparte.

Le cheval, monté par un cavalier armé en guerre, avait la tête défendue par un chanfrein; il avait en outre un poitrinal et des garde-flancs, et son ventre était enveloppé et garanti par des housses [8].

Il n'y eut jamais une grande fixité dans le costume militaire et dans les armes de guerre des Romains, parce qu'à proportion qu'ils se trouvèrent en rapport avec les divers peuples de l'Europe, ils leur empruntèrent les armes ou les pièces de l'armure qui valaient mieux que les leurs. C'est ainsi que l'ancienne cavalerie de la république, dit Polybe, se revêtit et s'arma à la manière de la cavalerie grecque [9], dont nous venons de parler. L'infanterie romaine introduisit, sous Gratien, un changement radical dans sa tenue et dans ses armes, en quittant successivement la cataphracte et le casque [10] Le fantassin romain du premier rang, qui s'appelait Prince, celui du second rang, qui s'appelait Hastaire, et celui du troisième rang, qui s'appelait Triaire, avaient été armés ainsi qu'il suit de tout temps : ils portaient d'abord un casque de cuivre surmonté d'un panache de trois plumes, rouges ou noires, droites et hautes d'une coudée [11]. Les moindres soldats avaient la poitrine couverte d'un plastron de cuivre, de forme ronde, ayant douze doigts de la circonférence au centre [12]. Ceux qui étaient riches de plus de dix mille drachmes portaient la cataphracte [13].

La cataphracte était un vêtement en forme de brigandine, c'est-à-dire prenant le corps entre le cou et les genoux, et serrant la taille; il était de toile couverte d'écailles de fer. Deux siècles avant l'ère vulgaire, les fantassins avaient des garde-cuisses en métal [14]; par la suite, ils n'eurent plus qu'une grève en lames de fer à la jambe droite [15]. Cette singularité s'explique en ce que, dans le combat au javelot ou à l'épée, il était de principe, dans la stratégie romaine, d'avoir la jambe droite en avant et le corps effacé [16]. Le principe contraire était établi dans le combat à l'arc, et c'est pour cela que les arbalétriers avaient un brassard au bras gauche [17]. Sur les trois premiers rangs de l'infanterie, les hastaires avaient une épée spéciale, nommée ibérique. qu'ils portaient au côté droit, et qui servait à frapper d'estoc et de

1 Xenoph., de Re Equestr., cap. XII, § 3. — 2 Xenoph., de Re Equestr., cap. XII, § 2. — 3 Xenoph., de Re Equestr., cap. XII § 4. — 4 Xenoph., de Re Equestr., cap. XII, §. — 5 Xenoph., de Re Equestr., cap. XII. § 6-7. — 6 Xenoph., de Re Equestr., cap. XII, § 7. — 7 Xenoph., de Re Equestr., cap. XII, § 10 — 8 Xenoph., de Re Equestr., cap. XII, § 8. — 8 Polyb., lib. VI, cap. XXV, § 3. — 10 Flav. Veget., de Re Militar., cap. XX. — 11 Polyb., VI cap. XXIII, § 12 — 12 Polyb., lib. VI, cap. XXIII, § 14 — 13 Polyb., lib. VI, cap. XXIII, § 15. — 14 Polyh., lib. VI, cap. XXIII, § 8. — 15 Flav. Veget., de Re Militar., lib. I, cap. XX. — 16 Flav. Veget., de Re Militar., lib. I, cap XX. — 17 Flav. Veget., de Re Militar., lib. I, cap XX.

taille. [1] L'usage habituel des armées romaines était pourtant de ne frapper que d'estoc, sur cette observation rapportée par Végèce, que le coup appliqué de taille est arrêté par les armes défensives ou par les os; tandis qu'un coup de pointe, qui pénètre seulement de deux pouces, est mortel [2].

Donc, du temps de Gratien, l'infanterie romaine quitta cette puissante armure, et demanda à l'empereur de déposer d'abord la cataphracte, et puis le casque [3]. Les portes-enseignes gardèrent seuls des coiffures faites en peau d'ours ou en peau de loup [4], lesquelles étaient déjà portées du temps de Polybe par l'infanterie légère. [5] Dureste, Végèce n'hésite pas à attribuer la décadence des armées romaines à l'abandon de leurs anciennes armes défensives [6]. Il n'y eut qu'un seul corps de troupes qui conserva son antique vêtement militaire; ce furent les vélites de l'ancienne monarchie devenus plus tard les gardes du palais des empereurs établis par Romulus, et rétablis par Tibère [7]; ils portèrent jusqu'au temps de Jean le Lydien, un casque de cuivre, la cotte de mailles, l'épée courte sur la cuisse gauche, des grèves noires et des sandales, avec deux javelots armés d'un large fer, comme ceux que le fidèle Achate portait à la suite d'Énée [8].

On serait dans une grande erreur si l'on cherchait une solution de continuité bien profonde entre l'histoire de l'empire romain et l'histoire des nations qui se sont élevées sur ses ruines. Il est presque toujours impossible de découvrir le point précis où finit l'un et où commencent les autres. Ceci est vrai surtout des institutions militaires. Les peuples de la Germanie, de la Gaule, des Espagnes, de l'Asie-Mineure, de la Grèce, étaient soumis depuis longtemps, quand l'empire s'affaissa, au régime militaire des Romains, et ils le gardèrent plus ou moins lorsque fut anéanti le patronage de Rome sur l'Europe.

D'ailleurs, ces peuples avaient leur propre régime militaire, leurs propres armes, et ils conservèrent souvent tout cela, même dans les rangs des légions impériales. La panoplie moderne, à partir de la chute de l'empire romain, ne peut donc pas offrir, surtout durant les premiers siècles, des différences bien radicales avec la panoplie des anciens. Déjà, du temps de Tibère, le peuple d'Autun avait une infanterie entièrement bardée de fer, et formée avec des esclaves destinés aux combats de gladiateurs, qu'on appelait Crupellaires [9]; et même longtemps auparavant, pendant les guerres de la république avec Mithridate, il y avait de la cavalerie de l'Asie-Mineure, avec des armures de fer, à la bataille que Lucullus gagna contre Tigrane [10].

Ces armures des Gaulois et des Thraces, qui faisaient profession de gladiateurs, sont fort remarquables, en ce qu'elles contiennent tous les éléments des armures adoptées par la chevalerie chrétienne, vers le XIVe siècle. Or, les détails en sont fidèlement reproduits dans les bas-reliefs d'un tombeau de Pompéï.

Ce tombeau, complétement conservé, est celui d'un duumvir pour la justice, nommé Scaurus. Les bas-reliefs extérieurs qui entourent la base représentent un combat de gladiateurs et une chasse de panthères, qui furent donnés à ses funérailles. Les figures, parfaitement modelées, sont en stuc, attachées avec des broches de fer ou de bronze [11]. Comme Pompéï fut englouti l'an 79 de l'ère vulgaire, par l'éruption du Vésuve qui cause la mort de Pline le naturaliste; que ce tombeau avait déjà été réparé, et que d'ailleurs les spectacles de gladiateurs furent interdits, à Pompéï, de l'année 59 à l'année 69, le tombeau de Scaurus ne peut pas être plus récent que la première moitié du premier siècle de l'ère chrétienne.

Les gladiateurs gaulois ou thraces, représentés dans les bas-reliefs, sont à cheval et à pied.

1 Polyb., lib. VI, cap. XXIII, § 6. — 2 Flav. Veget., de Re Militar., lib. I, cap. XII. 3 Flav. Veget., de Re Militar., lib. I, cap. XX. — 4 Flav. Veget., de Re Militar., lib. II, cap. XVI. — 5 Polyb. lib. VI, cap. XXII, § 3. — 6 Flav. Veget., de Re Militar., lib. I, cap. XX. — 7 Joan. Lyd., de Magistrat., lib. I, cap. XII. — 8 Joan. Lyd., de Magistrat., lib. I, cap. XII. — 9 Tacit., Annal., lib. III, cap. XLII. — 10 Plutarch, Lucull., cap. XXVIII. — 11 Ruines de Pompeï, par Marois 1re part., p. 89-9, pl. 32.

Les gladiateurs à cheval ont un casque de métal, de forme arrondie par le haut, et garni, de l'arrière à l'avant, d'une sorte de porte-plume, dans lequel se trouve enchâssé un fort bourrelet de laine ou de crin. Une saillie assez prolongée se détache au haut du front, en forme d'abat-jour; mais la paroi verticale et antérieure du casque se prolonge, à partir de la saillie, jusqu'au-dessous du menton, couvrant ainsi totalement le visage, et ne faisant qu'un du reste avec la paroi verticale postérieure, ce qui donne au casque l'aspect d'un camail avec un masque, ou l'aspect d'un casque du XVIe siècle avec la visière baissée. Cette paroi bombée qui couvre le visage est percée d'abord d'une fente perpendiculaire, qui sert de ventail, et puis de deux trous, qui servent d'œillères. Dans certains casques, il y a, du côté droit, une œillère ronde, et du côté gauche, une œillère grillée. Du reste, cette paroi est assez prolongée pour servir de gorgerin. Et puis, Meyrick donne, dans son *Histoire des anciennes armures*, le dessin d'un casque qu'il croit être étrusque, mais qui doit être thrace ou gaulois, et dans lequel la paroi antérieure, percée de deux œillères en forme de croissant, se termine par un gorgerin descendant jusqu'à la poitrine [1].

La poitrine des gladiateurs à cheval est nue; ils ont des cuissards en lames d'acier articulées, à partir de la taille; leurs jambes sont sans défense, et ils ont aux pieds des souliers comme les nôtres, ou des demi-brodequins, *semiplotia*, attachés avec des courroies. Leur bras gauche, qui s'abrite derrière le bouclier, est entièrement nu; mais leur bras droit est enveloppé d'un brassard en lames d'acier articulées, qui monte jusqu'à l'épaule et qui couvre le poignet.

Les gladiateurs à pied portent le même casque; seulement il est plus orné de sculptures, et il y en a qui ont un vol, ou deux ailes déployées, sur le devant, comme on en trouve sur des casques du IXe siècle, représentés dans la *Bible* de Metz [2]. La poitrine des gladiateurs à pied est également nue; ce qui montre qu'il y avait encore une autre armure beaucoup plus complète; par exemple, celle des crupellaires d'Autun, dont nous avons vu que Tacite disait qu'ils étaient impénétrables. Ils ont autour de la taille un tablier, ou subligaculum, attaché avec une ceinture de cuir; leurs cuissards descendent jusqu'aux genoux, et ils sont en lames d'acier superposées, cousues sans doute sur de la toile ou sur du cuir; leurs jambes sont défendues par d'énormes grèves en métail plein, qui commencent au coude-pied, et qui dépassent de beaucoup le genou. Elles sont fort ornées de sculptures, attachées derrière la jambe avec des courroies, et sans articulation; de telle façon que, lorsque le genou est ployé, ces grèves continuent la ligne droite du tibia, comme ce que nous appelons les bottes à l'écuyère.

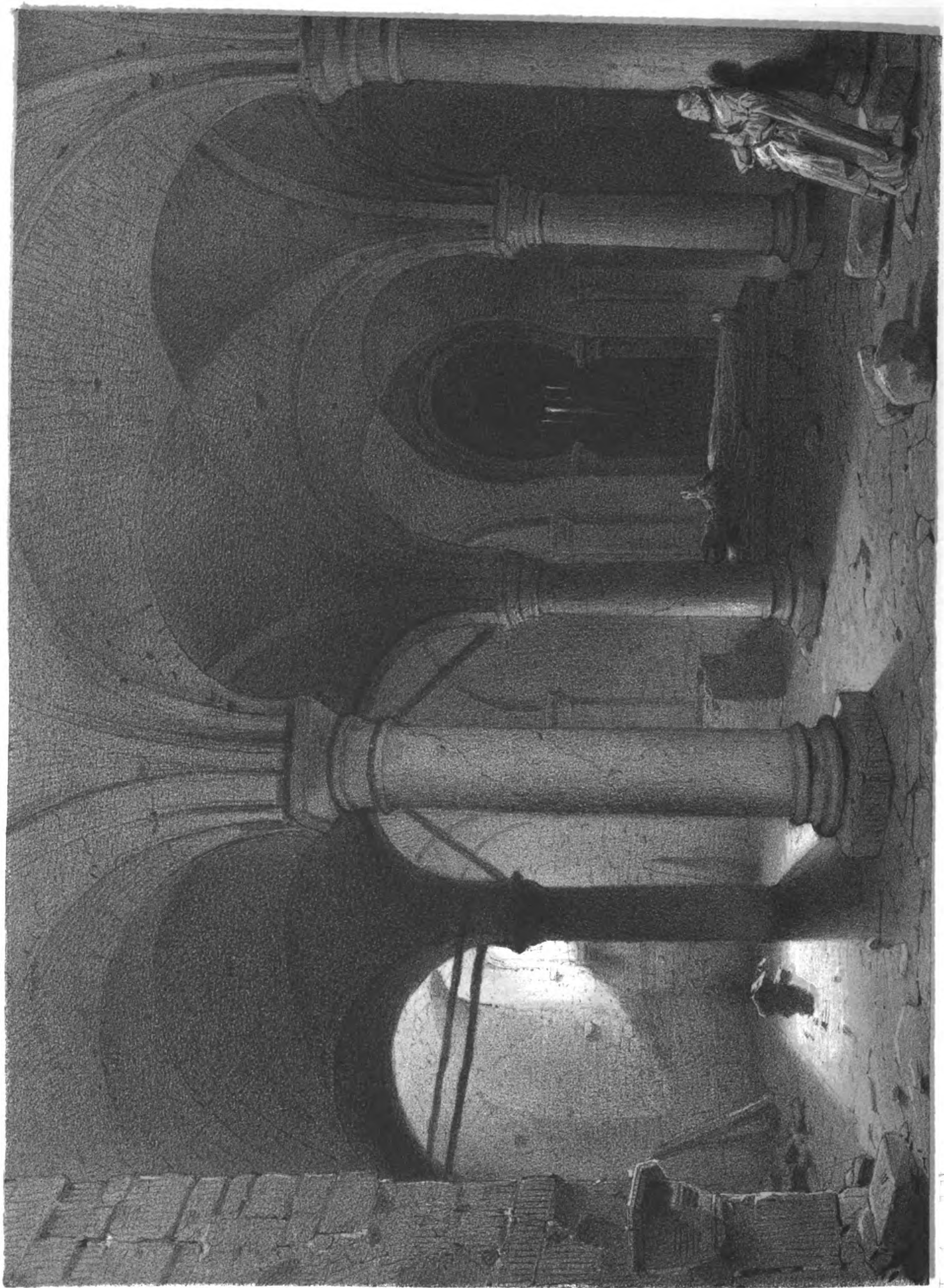
Le bras gauche des gladiateurs est nu comme celui des cavaliers, parce qu'il porte le bouclier; mais le bras droit est garanti par un fort brassard, qui va jusqu'à l'épaule, et qui se termine en gantelet. Il y a même de ces brassards dans le gantelet desquels la poignée de l'épée est attachée, de même qu'on voit au musée d'artillerie un bouclier auquel est attaché le gantelet de la main gauche [3].

Voilà donc des armures thraces et gauloises en usage avant la seconde moitié du premier siècle de l'ère vulgaire, et qui contiennent, comme nous disions, les principaux éléments des armures de la chevalerie chrétienne. On ne doit donc pas s'attendre à de de grandes innovations en étudiant l'histoire des armures du Moyen-Age.

A. Granier de Cassagnac.

(La suite à la prochaine livraison.)

1 Meyrick, t. I, planch. V, fig. 2, édit. 1824. — 2 Manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté 210-6769. — 3 Salle des Armures, n° 338.



TYPES CHRÉTIENS.

DE LA FIGURE DU CHRIST ET DE LA SAINTE VIERGE DANS LES BEAUX-ARTS

Toutes les fois qu'un homme se fait remarquer par des choses extraordinaires, le peuple désire le voir, désire étudier cette tête dont la pensée le domine, considérer ce personnage qu'il se plaît à grandir dans son imagination. Jésus-Christ, pendant son passage sur la terre, a été l'objet de cette curiosité si naturelle; chacun peut rappeler à son souvenir cette scène si touchante d'enthousiasme populaire : Jésus-Christ, ses disciples, cette foule immense, et Zachée montant sur le sycomore pour contempler le Sauveur, voir comment il était [1]. Et cette troupe étrangère, ces gentils s'adressant à Philippe et lui disant : « Seigneur, nous voudrions bien voir Jésus [2]? » Comment la tradition n'aurait-elle pas conservé quelques détails sur la figure et la taille du Sauveur que l'on avait un si grand empressement à contempler pendant sa vie! Assurément cela n'est point présumable, et nous sommes bien convaincus que les apôtres et les disciples, pour satisfaire à la pieuse curiosité des premiers chrétiens, leur auront raconté avec amour *comment était Jésus;* et D. Calmet dit positivement : « Il n'est nullement incroyable que l'on ait conservé dans l'Église une tradition constante sur la forme de Jésus-Christ, qui se soit perpétuée jusqu'à nous [3]. » Il faut donc consulter avec respect ces traditions éparses dans les vieux auteurs ecclésiastiques. Le premier monument qui s'offre à nos considérations, c'est la lettre d'un prétendu Publius Lentulus, proconsul de Judée, lettre adressée au sénat avant la passion de Jésus-Christ et retrouvée par un nommé Eutrope dans les annales romaines. Ces personnages ne sont point historiques, cette lettre est évidemment fausse, mais comme elle a beaucoup occupé les esprits dans le moyen âge et dans les temps modernes; comme on en trouve dans les grandes bibliothèques de l'Europe un grand nombre de copies manuscrites et une foule d'éditions, peut-être y verrons-nous un reflet de la tradition apostolique.

« On a vu dans ce temps paraître un homme et il vit encore, un homme d'une grande vertu, qui se nomme Jésus-Christ; on le dit un prophète puissant en œuvres: ses disciples l'appellent fils de Dieu. Il ressuscite les morts et guérit toute espèce de maladies et d'incommodités. Cet homme est d'une stature haute et bien proportionnée. Sa physionomie annonce la sévérité, mais elle a beaucoup d'expression; de sorte que ceux qui le regardent ne peuvent s'empêcher de l'aimer, et en même temps de le craindre. Ses cheveux tirant sur le roux, descendent lisses jusqu'au bas des oreilles, et de là tombent en boucles flottantes et avec grâce sur ses épaules; ils sont partagés sur le sommet de la tête à la manière des Nazaréens. Son front est uni et serein; il n'a aucune tache sur la figure. Ses joues sont relevées d'un certain incarnat qui n'est point trop foncé. Il est d'un aspect agréable et ouvert. Son nez et sa bouche sont très-bien. Sa barbe, assez touffue et de la couleur de ses cheveux, se partage en deux au bas du menton. Il a les yeux bleus et très-brillants. On remarque en lui quelque chose de formidable quand il réprimande et qu'il fait des reproches, tandis que la douceur et l'amabilité accompagnent toujours ses instructions et ses exhortations. Son visage a une grâce admirable mêlée de gravité. On ne l'a jamais vu rire, mais on l'a vu pleurer. Sa taille est bien prise; ses mains sont longues et belles; et ses bras ont beaucoup de grâce. Son langage est toujours grave et mesuré; il parle peu. Enfin, on ne peut disconvenir en le voyant que c'est le plus beau des hommes [1]. » —Tout dans ce portrait répond à l'image du Christ que nous avons formée au fond de nos cœurs, d'après les récits évangéliques.

Voici le portrait tracé d'après la tradition, par l'historien grec Nicéphoras Caliste :

« ... Son visage était remarquable par sa beauté » et par son expression. Sa taille était de sept pal» mes au moins (5 *pieds* 4 *pouces* 2 *lignes*). Ses che» veux tiraient sur le blond, ils n'étaient pas fort épais, » mais un peu crépus à l'extrémité. Ses sourcils étaient » noirs mais pas exactement arqués. Ses yeux tirant sur » le brun et pleins de vivacité, avaient un charme inex» primable; il avait le nez long. Sa barbe était rousse et » assez courte, mais il portait de longs cheveux. Jamais le » ciseau n'a passé sur sa tête : nulle main d'homme ne l'a » touché, si ce n'est celle de sa mère, lorsqu'il était encore » enfant. Il penchait un peu la tête, et cela lui faisait per» dre quelque chose de sa taille. Son teint était à peu près » de la couleur du froment lorsqu'il commence à mûrir. » Son visage n'était ni rond ni allongé, il tenait beaucoup » de celui de sa mère, surtout pour la partie inférieure. Il » était vermeil. La gravité, la prudence, la douceur et une » clémence inaltérable se peignaient sur sa figure. Enfin il » ressemblait en tout à sa divine et chaste mère [2]. »

Interrogeons maintenant des monuments d'un autre genre, et considérons les anciens portraits du Christ transmis par les beaux-arts. Nous allons toucher un point fort délicat de la critique historique. Le bruit des miracles de Jésus-Christ s'était répandu dans une grande partie de l'Orient [3] Abgare, roi d'au delà de l'Euphrate, qui résidait à Edesse en Mésopotamie, en fut informé. Il était affligé d'une maladie incurable; il écrivit à Jésus-Christ pour le prier de venir le guerir. Voici sa lettre, ainsi que la réponse du Christ :

« Abgare, fils d'Uchanias, toparque, à Jésus, sauveur plein de bonté, que l'on a vu dans les environs de Jérusalem, salut.

» J'ai appris que vous rendiez la santé aux malades sans

1 Videre Jesum quis esset? — S. Luc., cap. XIX, vers. 3 et 4.

2 Domine, volumus Jesum videre? — S. Jean., cap. XII.

3 Dissertation sur la beauté de J. C. dans la grande Bible in-4°.

1 Il existait dans la bibliothèque d'Iéna un manuscrit des Évangiles sur vélin, exécuté dans le XVe siècle, en tête duquel était la lettre de P. Lentulus, écrite en lettres d'or, et au-dessous on voyait un portrait de J. C. très-bien peint. Elle est insérée dans les ouvrages suivants :

Historia Christi a P. Hieronymo Xavier, Elz., 1639, in-4°.

Exercit. VII *de imaginibus Christi,* par Jean Reiskius.

Catalogus gloriæ mundi, par Barthélémy de Chasseneux, 1529, in-folio, part. IV. pag. 96.

La lettre de Lentulus a été traduite dans toutes les langues de l'Europe, notamment en français par le fameux prédicateur Olivier Maillard, à la suite de ses *Conformités des mystères de la messe.* — Ceux qui voudront approfondir la controverse sur la vérité de cette lettre, peuvent lire : *Rationarium de scriptoribus ecclesiasticis,* de Varenius sect. I. pag. 158. — et le *Codex apogryphus* de Fabricius.

2 Nicéphoras, édition du jésuite Fronton du Duc, Paris, 1630. 2 vol. in-folio, tom. I, pag. 125.

3 Et abiit opinio ejus in totam Syriam S. Math. cap. IV.

employer ni remèdes ni simples, et que, d'un seul mot, vous faites que les aveugles voient, les boiteux marchent droit ; vous purifiez les lépreux, vous chassez les démons et les esprits immondes, vous guérissez les maladies invétérées, et vous ressuscitez les morts. Étant instruit de ces merveilles, je ne fais aucune difficulté de croire l'une de ces deux choses : ou vous êtes un dieu descendu du ciel pour opérer ces prodiges, ou vous êtes le fils de Dieu. C'est pourquoi je vous prie, par cette lettre, de venir chez moi, et de me guérir de la maladie dont je suis affecté depuis longtemps. Je sais que les Juifs murmurent contre vous, et qu'ils veulent vous persécuter. Ma ville, quoique petite, est assez agréable ; elle suffira pour nous deux [1]. »

Jésus-Christ répondit :

« Vous êtes heureux, ô Abgare, d'avoir cru en moi sans m'avoir vu ; car c'est de moi qu'il est écrit que ceux qui m'auront vu ne croiront pas en moi, afin que ceux qui ne m'auront point vu croient et qu'ils reçoivent la vie. Quant à ce que vous me mandez d'aller vous trouver, il faut que s'accomplissent ici toutes les choses pour lesquelles j'ai été envoyé ; ensuite, je retournerai vers celui qui m'a envoyé ; et, lorsque j'y serai retourné, je vous enverrai l'un de mes disciples, afin qu'il vous guérisse de votre maladie, et qu'il vous donne la vie à vous et à ceux qui sont avec vous [2]. »

Érasme, Bellarmin, Adrien Baillet, Noël Alexandre, Dupin et Richard Simon, ont regardé ces lettres comme fausses [3]. Assurément le faussaire n'a pas été maladroit, car toutes les expressions conviennent parfaitement à l'esprit, à la position, au caractère de Jésus-Christ : aussi je crois véritable l'opinion de Lenain de Tillemont qui admet l'authenticité de cette correspondance, acceptée aussi par Samuel Parker, Guillaume Cave et Ernest Grabe. On voit d'ailleurs, d'après les Bollandistes, que saint Ephrem, au quatrième siècle, parle de cette histoire comme reçue de tout le monde. Le comte Darius, dans une lettre à saint Augustin ; Procope, Evagre, saint Jean de Damas, saint Théodore le lecteur, n'ont pas soupçonné sur ce sujet la moindre difficulté. Nicéphoras raconte qu'Abgare ayant reçu la lettre du Sauveur, fut très-peiné de ne pas le voir venir à Edesse, comme il l'esperait. Il résolut d'avoir son portrait. Il envoya en Judée un excellent peintre ; mais la splendeur divine qui illuminait le visage du Christ l'empêchait de saisir la ressemblance de ses traits [4]. Alors Jésus prit un morceau de toile de lin, et y imprima son image. Telle est l'histoire du célèbre tableau connu dans le monde chrétien sous le nom d'*image miraculeuse d'Edesse, ou portrait de Jésus-Christ peint par lui-même*. Saint Jean de Damas parle aussi du portrait d'Edesse, d'après Evagre [1]. L'Orient a eu pour cette peinture une grande vénération ; et nous voyons même au xe siècle, Constantin Porphyrogénète faire sur ce sujet un discours historique [2].

Il existe à Rome, dans la basilique de Saint-Pierre, une image du Christ appelée vulgairement *la Sainte face* (*Veronica*) : c'est une relique précieuse, reconnue et vénérée depuis un grand nombre de siècles dans l'Église [3]. Ainsi l'image qu'elle représente peut offrir quelque vestige du type primitif de la figure du Christ ; c'est pour la même raison que nous attachons quelque importance aux anciennes reliques honorées dans plusieurs églises sous le nom de *saints-suaires* [4]. Voilà pour la peinture ; passons maintenant aux monuments de sculpture. Eusèbe de Césarée raconte que l'hémorroïsse guérie par Jésus-Christ habitait la ville de Panéade (autrement Césarée de Philippe), et que l'on voyait devant la façade de sa maison, auprès d'une fontaine, deux statues d'airain ; l'une, la représentant elle-même dans une attitude suppliante, et l'autre représentant le Sauveur, debout, enveloppé dans un manteau, et lui tendant la main [5]. Astérius, évêque d'Amasée, dont plusieurs écrits nous été conservés par Photius, parle aussi de la statue érigée par l'hémorrhoïsse, et dit qu'elle a été enlevée par Galère Maximin, empereur avant Constantin [6]. Cependant Maximin ne détruisit point cette statue ; elle fut rétablie et placée dans le *diaconicum* de l'église, d'où elle a été tirée par Julien l'Apostat, traînée dans les rues et brisée. Julien la fit remplacer par la sienne, qui peu après fut frappée de la foudre [7]. Théophylacte fait mention de cette statue, et Jean Malala entre à ce sujet dans les plus grands détails [8]. Au xviie siècle, le P. Tirin a recueilli avec amour et avec confiance tous les échos de cette tradition [9]. Il est indubitable que les chrétiens imitèrent et firent des représentations de cette statue qu'ils croyaient réellement représenter la ressemblance parfaite du Christ. [10] Ainsi, à Rome, ce grand musée des deux mondes, on voit d'anciennes représentations du Christ qui se rapprochent, presque traits pour traits, des images primitives. L'image qui se voit dans le cimetière de Saint-Ca-

1 Je ne puis m'empêcher de rapporter la traduction naïve du xve siècle, elle est du P. Olivier Maillard.

Abgarus seigneur et prince de la ville d'Edesse à Jésus bon sauveur vivant en Hiérusalem. J'ay ouy parler de vous et des cures que faictes sans aucunes drogues ny herbes. Car comme le bruict est, les aveugles tu fais voir et les boiteux cheminer ; tu nettoies la ladrerie, jecte et chasses le vilain et meschant esprit le dyable hors des corps ; et ceulx qui par griéves maladies ont longuement languy tu les refais et metz sus ; et ceulx qui sont morts, réveillés et ressuscités. Lesquelles choses l'une aprés l'autre entendant je vous ai jugé qu'il faut ou que tu sois Dieu venu du ciel pour ces choses faire, ou bien le fils de Dieu. Pour autant je te supplie qu'il te plaise prendre la peine de venir vers moy afin que tu guérisses mon mal. Car aussi bien l'on dict que les Juifs se faschent de toy et te veulent surprendre peur te molester J'ai ici une petite ville toutesfois honneste, laquelle j'espère pouvoir étre assez pour vous et pour moy.

2 Eusèbe, *Histor. ecclesiast.* Lib. I. cap. 13.

3 Histoire critique du Nouveau Testament, pag. 24 in-8o. De ce livre attaqué par Bossuet on peut descendre jusqa'à Strauss.

4 Nicéphoras, *Histor.* Lib. II. cap. VII.

1 S. Joan. Damasc. de fide orthodoxâ, Lib. IV. cap. XVII, tom. I, pag. 281, édition Lequien, in-folio 1712.

2 Constantini Porphyrogeniti oratio historica de non manucfactâ imagine Domini nostri Jesu-Christi. Le manuscrit grec existe dans la bibliothèque de Vienne. Lambecius, de Augustissimâ bibliothecâ Vindebonensi, tom. VIII. pag. 408, in-folio, édition Kollarius. — Le P. Combefis a traduit cet opuscule et l'a inséré dans son *manipulas originum et antiquitatum Constantinopolitarum*, in-4o, pag. 75. — 1664. — On en peut voir une analyse bien faite dans l'histoire ecclésiastique de Fleury. Livre LV.

3 D. Mabillon. Museum italicum, tom. II, pag. 122. — Il existe sur ce sujet une curieuse et savante dissertation de Pierquin, imprimée à Amsterdam, 1742, in-12 avec une autre dissertation du même auteur *Sur la conception de Jésus-Christ*, dans le sein de la vierge Marie. — Ce sujet est traité avec autant de décence que d'érudition.

4 J. J. Chifflet. De Linteis sepulchralibus Christi. — Anvers, 1624, in-4, livre rare.

5 Eusèbe. — *Histor. eccles.* Lib. VIII, cap. 18.

6 —... Æneâ statuâ sanantem honoravit... Maximinus ille idolorum cultor... sustulisset, etsi rei factæ memoriam auferre non potuit. — Photius. — Bibliotheca, 1612, in-folio, pag. 1507.

7 Sozomène. — Lib. V, cap. XXI. — Jac. Godefroy, ad Philostorgum. — pag. 276.

8 Theophylacte *in Lucam*. — Joan. Malala. — Chronographia. — Oxon. 1691. in-8o pag. 305. — Voir sur Jean Malala une savante note de Lequien dans le tom. I des œuvres de S. Jean de Damas.

9 Tirin, commentarius in sacram scripturam. Lyon, 1702, in-folio, tom. II, pag. 3.

10 Ad similitudinem vultus Jesu formatam. — Eusèbe — Je ne parle pas ici des anciennes médailles portant l'effigie du Sauveur. — Le P. Vavasseur en a mentionné une très-ancienne dans son traité *De formâ Christi*, cap. II. On l'avait montré au P. Sirmond, pendant qu'il était à Rome. — Dans cette médaille les traits du Christ sont austères.

liste, la plus ancienne qui soit sortie d'un pinceau chrétien, a le visage de forme ovale légèrement allongée ; la physionomie douce, grave et mélancolique ; les cheveux séparés sur le milieu du front, et retombant en deux longues masses sur les épaules. Une autre image plus récente, et offrant à peu près les mêmes traits, se retrouve dans une chapelle du cimetière de Saint-Pontianus [1]. Les églises se montrèrent jalouses et soigneuses de conserver ces images typiques que nous posséderions plus pures, plus exactes, sans la grande, la désastreuse controverse sur la beauté de Jésus-Christ, qui a préparé l'hérésie iconoclaste. Esquissons rapidement l'histoire de cette fameuse dispute qui se rattache immédiatement à la question que nous avons cherché à éclaircir.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

1 Raoul-Rochette, Discours sur l'art du christianisme, pag. 25.

VISITES AUX ATELIERS DE PARIS.

MM. PINGRET ET VILLAIN.

M. Édouard Pingret est un peintre de l'école naturaliste. Il cherche avant tout l'exactitude et la vérité; il ne se perd pas dans les nuages de l'idéal, dans le vague du symbole. Il représente la nature comme elle est; voilà tout. La réalité le guide; mais elle n'exclut pas en lui le charme et la pensée. M. Edouard Pingret est déjà connu par ses tableaux, qui ont paru avec succès aux précédentes expositions. Avant d'être peintre, c'était un excellent lithographe. Il a publié autrefois deux éditions de son *Voyage en Suisse* vers l'année 1825, à une époque où l'art était encore en enfance, et l'on doit à ses efforts une partie des perfectionnements du procédé de Senefelder. Depuis les *voyages* de M. Pingret, la lithographie a fait de grands progrès sans doute, mais gardons-nous d'oublier les commencements laborieux de cette admirable découverte.

L'atelier de M. Pingret est un des plus élégants de Paris; après celui de M. Lépaulle, dont nous parlerons, c'est un des plus amusants et des mieux ordonnés. C'est un vrai salon d'artiste. Les meubles de boule, les chaises sculptées, les bahuts merveilleux, les buffets, les coffres de bois tordu en spirales ou en figures, les glaces de Venise aux cadres étrangement contournés, les curiosités exotiques le parent, mais ne l'encombrent pas. Ce n'est pas un désordre c'est un art. Nous ne détaillerons pas ces richesses. Nous avons mieux à faire. Occupons-nous des tableaux de M. Pingret. Voici les principaux : — *Habitation de pêcheurs dans l'île de Caprée*, souvenir d'un voyage en Italie. Le Vésuve apparaît dans le lointain par la porte ouverte, pleine de soleil et de chaleur. La lumière, qui vient du fond, comme on voit, est bien jetée, les personnages sont simples et vrais, l'effet général clair et agréable. — *Une tête d'Étude*, délicieux pastel, du genre Louis XV, aux tons fins, à la touche légère; la douce figure de femme, habillée de violet, coiffée d'un petit chapeau, semble rêver et réfléchir à sa dernière conquête. — *Le chœur du Monastère des capucins à Naples*, tableau à l'huile, éclairé par le fond, suivant un excellent système familier à l'auteur; c'est net et propre; les figures sont naïves, les poses variées; les personnages offrent de bonnes têtes de moines, des types curieux de dévots extatiques, distraits, dormant, chantant, priant, maigres ou gros, saints ou profanes; ce sont des portraits où la nature est calquée avec intelligence; —*Danseuse*, avec des castagnettes, en costume italien, près du berceau de son enfant; cette petite toile est encore un souvenir d'Italie, intéressant pour l'exactitude du costume; — *Portrait en pied de Gonthier*, ancien acteur du Gymnase, petite toile aussi, d'un grand fini et d'une scrupuleuse délicatesse; — *L'empereur Alexandre visitant l'hôtel de la Monnaie en 1814*, toile plus grande, importante sous le rapport historique ; l'air y circule parfaitement, comme dans toutes les œuvres du maître, et il faut donner les mêmes éloges aux figures et aux physionomies : variées, naturelles, fines, et vraies ;—*Portrait du cardinal de Cheverus*, archevêque de Bordeaux ; ce n'est qu'une copie réduite de l'ouvrage original, placé à Bordeaux dans le palais de l'Archevêché ; même mérite que pour le reste ; — *Enfance de Canova;* cette œuvre est la plus importante ; elle a paru avec succès à l'une de nos expositions où nous l'avions remarquée ; nous ne connaissions pas alors M. Pingret. Les anecdotes d'enfance des grands hommes offrent toujours de piquants sujets de tableaux; on est sûr en les choisissant de plaire et d'intéresser. Celle-ci est très-simple. Canova, étant encore enfant, se trouvait employé comme aide de son père chez un riche patricien de Venise : Giovanni Faliero. Tourmenté par son génie, comme tous ceux qui sentent en eux l'avenir se remuer, il s'avisa de mouler en beurre un superbe lion de Saint-Marc. L'œuvre enfantine fut présentée au patricien; il caressa le sculpteur imberbe qui avait si modestement révélé son talent; il le protégea et le fit devenir le grand Canova, la gloire artistique de l'Italie moderne. Sur cette donnée M. Pingret a édifié une scène charmante. Le patricien est assis à table avec deux belles dames et un cardinal. Il prend le menton de l'enfant rougissant, pendant qu'un domestique présente la frêle sculpture à l'admiration de son maître. Tout une moitié du tableau est excellente, pleine de vie et de mouvement. Une femme accoudée, une autre debout, le cardinal, grave et noble, ces trois personnages sont parlants, bien posés, bien éclairés. Il s'en faut que l'autre moitié mérite les mêmes éloges. Elle est dans l'ombre, quoique partie principale. Le domestique qui tient le lion de beurre, frappe d'abord les yeux et distrait l'attention du véritable sujet. Les deux *protagonistes* : le Patricien et Canova ne sont pas assez en relief; l'enfant est insignifiant autant que son protecteur. Nous n'insisterons pas sur ces critiques toutes bienveillantes. M. Pingret les a senties avant nous, et il doit refaire son tableau. Heureux les artistes qui possèdent le courage de recommencer, qui savent voir leurs défauts, qui se soumettent aux observations justes! Ce sont les vrais talents, les riches natures!

Nous avons encore vu avec plaisir *le Corricolo,* petite toile gracieuse, souvenir d'Italie; la *Confession*, étude ingénieuse de physionomies. Nous avons remarqué sans étonnement que M. Pingret osait placer un pastel original de Latour près des siens. Nous avons feuilleté avec intérêt le *Voyage du roi à Windsor*, magnifique album de lithographies avec texte, pour lequel l'auteur-éditeur a dépensé 1,500 francs, livre de luxe à l'adresse des gens riches qui aiment encore à faire des riches cadeaux.

Nous ne parlerons pas en détail des beaux pastels de M. Pingret; ce ne sont que fraîches jeunes filles, femmes aux formes pures, nymphes potelées, bacchantes grasses et folles, appétissantes beautés, dont les images flattent les sens et éveillent les passions. L'auteur est un peintre matérialiste. Il en a le droit; c'est d'ailleurs la tournure de son talent, la veine de son esprit ; il aurait tort de la contrecarrer. Il faut être avant tout soi-même. Le naturel, la sincérité font tout pardonner. La franchise de l'inspiration désarme le moraliste et apaise l'austère critique.

Ce qui est vrai, beau et curieux, tout à fait hors ligne et rare dans sa richesse chez M. Pingret, c'est son portefeuille de dessins à l'huile rapportés d'Italie. Imaginez plus de deux cents études finies et soignées, formant un ensemble d'admirables costumes et de vues fidèles depuis Turin jusqu'à Naples. Voilà un trésor inépuisable de tableaux que tout le monde doit lui envier.

M. Pingret a envoyé au salon deux pastels : *Un groupe d'A-*

mours, une *Bacchante*, un tableau à l'huile : *Intérieur du Monastère des sacramentistes à Rome*, et plusieurs portraits. Nous verrons avec plaisir ce loyal artiste avancer sur la route du succès et de la fortune qu'il a déjà parcourue depuis longtemps.

—

Entrons dans l'autre domaine de l'art; parlons de la sculpture. M. Victor Villain n'appartient pas à la même école que M. Pingret. D'abord c'est un jeune homme; ensuite il est élève de Pradier, le courtisan de l'antiquité. M. Villain, ex-pensionnaire de Rome, ému naturellement par les idées nouvelles, a surtout étudié la forme typique, la beauté plastique et recherché la hauteur du style dans le soin du détail. Il a pour amis et pour protecteurs les hommes éminents de la littérature actuelle, parmi lesquels il faut citer, en première ligne de toute façon, notre grand poëte : Victor Hugo.

L'atelier de M. Villain ne ressemble en rien au précédent; il n'est ni bien rangé, ni élégant. On voit que le maître ne pense pas à obtenir l'approbation des visiteurs; il ne demande que leurs sympathies. — Il les mérite par ses talents. Dans la richesse de ses œuvres nous nous arrêtons un instant embarrassé. Nous n'examinerons pas en détail chaque produit du ciseau fécond de M. Villain. Nous croyons mieux intéresser nos lecteurs par le tableau de l'atelier, crayonné à grands traits. A gauche, près de la porte d'entrée, sur un simple piédestal de bois blanc, Marius *médite dans Carthage détruite, sur l'inconstance de la fortune* (programme).

Le pied sur une ruine, le coude sur le genou, la tête sur la main, il rêve, le féroce vainqueur! à son armée dispersée, à sa gloire trahie. Sylla le dompte, Sylla le chasse de l'Italie. Son ambition désolée, sa force inutile le rongent intérieurement comme un remords, vautour que les flèches d'Hercule n'atteignent pas.

Cette figure en plâtre, de trois pieds un pouce de haut, composée pour le concours de l'Académie des Beaux-Arts en 1837, l'auteur n'ayant que 19 ans et pas d'études, curieusement étudiée, audacieusement exécutée, rappelle dans les détails, les jambes musculeuses, le torse athlétique, comme dans le style général, non pas l'antiquité grecque, mais le faire large, la forme renouvelée du Puget et de Michel-Ange.

Au-dessus de la porte on remarque un bas-relief en plâtre. *La Bienfaisance*, jeune femme douce et sereine, soutient d'une main une vieille qui fléchit, de l'autre donne l'aumône à un pauvre appuyé sur son bâton.

Cette composition, commandée à Rome par M. Darcel, de 4 pieds et demi de long sur 3 et demi de large, est simple de pensée, touchante d'effet; on y admire surtout la grâce de la figure principale, l'harmonie complète des lignes et la sincérité de l'expression du sentiment.

Plus bas, à droite de la porte, quelle est cette tête magnifique, couronnée de lierre et de cheveux luxuriants? C'est l'Automne! L'opulence des contours du visage, le gonflement des joues, je ne sais quoi de large répandu sur l'œuvre, exprime l'abondance de cette saison, où les flots du vin qu'on recueille préparent la gaîté de toute l'année, où la nature ouvre libéralement aux hommes son sein et ses derniers trésors. Le marbre donné par M. Ingres, possède des tons fauves et roses et une chair molle et comme vivante qui ajoute un grand charme à cette douce image.

Voici une grande figure respectueusement cachée dans ses voiles; c'est une déité sans doute! Ses draperies tombent, et la déesse apparaît. C'est Hébé, la jeunesse! La jeunesse fraîche, belle, épanouie dans sa virginité. Elle joue avec l'aigle de Jupiter : elle montre à l'oiseau, qui l'enveloppe de ses vastes ailes, avant de la verser dans sa coupe, la liqueur divine, l'ambroisie dont il s'abreuve au céleste festin. L'animal intelligent suit le vase du regard et frémit d'impatience et de désir.

C'est là l'œuvre capital du maître. Il a conquis toutes nos sympathies. Ce marbre, exposé au salon de 1846, a mérité les honneurs d'une critique ridicule de M. Gustave Planche, dans la *Revue des Deux Mondes*. M. G. Planche, malgré sa réputation, ne comprend rien aux arts. Il l'a montré de plus en plus. Toutes les autres feuilles n'ont eu que des éloges pour M. Villain. Quant à nous, nous n'hésitons pas à déclarer cette création une des plus remarquables de ces dernières années par l'originalité de la conception, le fini des détails qui rappelle l'exécution savante de Pradier, le charme de l'ensemble, la grâce des parties, notamment la beauté des bras et des mains et la souplesse des draperies.

Nous nous arrachons difficilement à cette belle contemplation pour continuer notre revue.

Plus loin, dans un coin, est assis un autre homme qui médite; mais ce n'est pas Marius. C'est le précurseur S. Jean, visage ému d'une sainte colère, regard fort et terrible. — O race de vipères, dit-il aux gentils, regardez cette croix que vous dédaignez, c'est-elle qui sauvera le monde.

Cette figure en plâtre huilé, faite à Rome et exposée à Paris en 1845, d'une nature plus fine, plus idéale que la première, a bien pris le caractère religieux et la vigueur prophétique demandés par le sujet. Nous l'avions remarquée il y a deux ans, et notre bienviellant souvenir s'est heureusement rencontré avec une nouvelle appréciation.

Nous ne dirons rien d'un bas-relief en plâtre placé au-dessus du saint Jean : *Thésée retrouvant l'épée de son père!!!* Ce n'est qu'un nouvel exemple des mauvaises suites de l'imitation, de la stérilité des études purement classiques, un nouvel argument contre la ligne de conduite aveugle et routinière imposée par l'Académie des Beaux-Arts à ses élèves, même les plus indépendants par l'esprit et le talent.

Quittons la sculpture froide, le travail académique. Arrêtons-nous devant cette tête de jeune fille aux délicats contours, au visage allongé. Admirons la fraîcheur de son expression, la candeur de ses traits et ses cheveux aux longs anneaux parsemés de fleurs. C'est le *Printemps*, la saison du réveil, l'épanouissement naïf de la nature, l'aurore de l'année! Sans doute il se trouvera, à défaut de grand seigneur (il n'y en a plus au XIXe siècle!) quelque riche amateur qui, séduit par la grâce de cette douce enfant, commandera en marbre ce digne pendant de l'*Automne* pour en orner son salon. Ce serait là un emploi bien louable de l'opulence.

Après ces ouvrages principaux, on trouve plusieurs bustes de grande et de petite dimension dispersés dans l'atelier : celui du duc d'Aumale, en costume de lieutenant général de l'Algérie, vêtu du burnous étranger et même étrange, d'une tournure fière, militaire, qui a valu à M. Villain une longue visite du prince dans son atelier et de grands compliments sur ses travaux; celui du duc de Marmier, tête noble et bonne qui sent sa race et sa famille vraiment patricienne, celui du voyageur d'Abyssinie, le célèbre M. d'Abbadie, courageux Colomb de la civilisation dans l'intérieur des terres africaines, ceux d'Étienne, le spirituel auteur des *deux Gendres*, commandé après celui de l'Institut par la Comédie française, du général Jamin, une de ces gloires de l'empire qui trouvent dans la vie publique, troublée et éclatante, le secret de la vie privée, simple, calme et vertueuse.

Dans un endroit obscur, cachée comme une mauvaise action, nous avons découvert une intéressante composition : la *maquette* du bas-relief qui a valu à M. Villain le grand prix de Rome et les cinq années de séjour dans cette terre sublime d'Italie, si profitables, quoiqu'on dise, aux véritables artistes.

Enfin, sur deux murs de l'atelier et deux longues étagères se pressent les petits plâtres, les statuettes, les médaillons, les portraits de personnages inconnus, attestant la pauvreté du talent et l'horrible nécessité qui le contraint à gagner son pain par des travaux sans valeur.

M. Villain est un jeune homme d'une nature simple et sympathique. Il est franc, cordial; parlant de lui-même sans vanité,

sans fausse modestie. On ne peut le connaître sans être attiré vers lui par des liens secrets. Nous l'avons vu deux fois ; il nous semble que c'est un vieil ami. En lui palpite évidemment la foi de l'art. Élève d'un maître habile, doué lui-même d'une grande adresse d'exécution et d'une rare légèreté de main, parvenue à la hauteur du style et à la beauté de la forme, il ne lui manque plus que la profondeur de la pensée pour devenir un de nos sculpteurs à la fois aimés et admirés.

ALFRED DE MARTONNE.

COLLECTION

DE PIERRES PRÉCIEUSES, CAMÉES, MOSAIQUES, COQUILLES, ETC.

DE M. HENRI BAUGNIET.

Nous empruntons au Journal l'*Indépendance* les quelques lignes suivantes sur la collection des pierres précieuses de M. Henri Baugniet d'Enghien. Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en leur faisant connaître des richesses artistiques d'un nouveau genre, dont beaucoup d'entre eux, sans doute, ne connaissent ni la beauté ni l'importance.

Parmi les nombreux objets exposés dans le temple des Augustins par les soins de la Société royale de Philanthropie, il existe une collection qui pourrait faire à elle seule les frais d'une exposition, et qui mérite d'appeler l'attention non pas seulement des gens du monde, des curieux, des amateurs de tout ce qui est beau, rare, de grand prix, mais encore des savants et principalement des géologues. Nous voulons parler de la collection de pierres précieuses, camées, mosaïques, etc., appartenant à M. Henri Baugniet.

C'est, en effet, au point de vue scientifique, une chose fort curieuse, fort importante que cette collection qui ne se compose pas de moins de dix mille objets. M. Henri Baugniet a consacré vingt-cinq années de sa vie à parcourir les diverses contrées du globe, pour réunir non pas seulement les diverses variétés d'à peu près toutes les pierres connues, mais des échantillons de chacune de ces pierres dans ses divers états, en y adjoignant l'imitation. Il a donc d'abord la pierre brute, puis la même pierre taillée travaillée par la main de l'homme, puis, enfin, la même pierre imitée. On comprend de quelle importance une pareille collection doit être pour les études géologiques. Ce qui manque presque toujours à ceux qui s'adonnent à ces études, ce qui manque même aux ouvriers lapidaires, qui ne doivent étudier les pierres qu'au point de vue du métier, ce sont les termes de comparaison. Comment se rendre compte de tous les gisements, de tous les cubes de cristallisation, lorsqu'on n'a jamais eu les échantillons sous les yeux? Ces échantillons, M. Henri Baugniet les possède, et nous croyons qu'on pourrait difficilement arriver à en réunir un plus grand nombre. Ce serait un véritable malheur pour la science qu'une aussi précieuse collection vînt à être divisée, partagée entre plusieurs individus. Heureusement il nous a été assuré que M. Baugniet, qui est artiste, qui s'est livré avec amour aux études géologiques, qui, en consacrant son temps et sa fortune à former cette collection, s'est proposé un but utile, ne consentirait pas à s'en défaire partiellement, en détail, pas plus qu'il ne songe, quoiqu'il pût y trouver un très-grand bénéfice, à faire couper et tailler les pierres brutes qu'il possède. M. Baugniet, nous a-t-on dit, ne s'est pas fait marchand de pierres précieuses; il veut que ses travaux et ses recherches de vingt-cinq années profitent à la science, et c'est comme objet d'étude, c'est en bloc seulement qu'il se propose de se défaire de sa collection. On lui a déjà offert des prix fort élevés de certaines pierres qu'on voulait acheter séparément; il a toujours refusé. Nous ne saurions trop engager M. Baugniet à persévérer dans ces intentions, et à faire le sacrifice de ses intérêts particuliers, pour conserver à la science géologique un de ses plus curieux monuments.

Il est à craindre cependant que quelque gouvernement étranger ne traite d'un moment à l'autre avec le patient et infatigable explorateur, ce qui serait tout à la fois malheureux et presque humiliant pour la Belgique. Il nous semblerait désirable, puisque cette collection se trouve dans ce pays, qu'elle y restât, sous peine de laisser croire qu'en Belgique on ne comprend pas l'importance et l'intérêt qu'elle présente, ou bien encore qu'on ne peut disposer d'une misérable somme en faveur de la science. M. Henri Baugniet, en effet, pour savoir sa collection en possession d'un gouvernement, c'est-à-dire à l'abri de toute éventualité de partage, consentirait à un sacrifice auquel il ne se résoudrait peut-être pas en traitant avec un particulier. Nous avons entendu parler de trente mille francs; et encore un dixième du prix de la vente serait-il abandonné aux pauvres; les savants sont toujours philanthropes. — Trente mille francs! vont s'écrier bien des gens, mais c'est une somme énorme! Trente mille francs, dirons-nous à notre tour, c'est pour rien, quand on considère le nombre des pierres qui composent la collection — nous avons dit que ce nombre est d'environ dix mille — et la valeur de la plupart d'entre elles! Nous mettons au défi de réunir, dans un temps donné, une collection semblable, en dépensant quatre ou cinq fois la somme pour laquelle M. Baugniet consentirait à céder la sienne.

Nous n'entreprendrons pas la nomenclature de toutes ces richesses: ce feuilleton n'y suffirait pas. Et puis nous devons avouer en toute humilité notre incompétence pour traiter ce sujet comme il mériterait de l'être. Nous nous perdrions au milieu de ces mille variétés de diamants, de rubis, d'émeraudes, d'opales, de perles, de saphirs, d'améthistes, de turquoises, de topazes, etc. Voulez-vous un exemple? Pour cette dernière pierre seulement, la topaze, M. Baugniet possède trente-sept variétés! Jusqu'ici vous avez peut-être cru très-innocemment, comme nous le croyions nous-même il y a quelques jours encore, que la topaze est une pierre de couleur jaune-citron, tirant quelquefois un peu sur le brun. Vous ne saviez qu'une faible partie de la vérité. M. Baugniet vous montrera des topazes du Mogol, de la grosseur d'une noisette, blanches, pures, scintillantes comme le diamant, d'une eau si parfaite, ayant des reflets si éclatants que, placées auprès de magnifiques brillants, vous ne pourriez les reconnaître. Il vous en montrera d'autres d'un incarnat vif et tendre tout à la fois comme celui des rubis. Mais que parlons-nous de l'incarnat des rubis! Encore un préjugé, encore une erreur ! Est-ce que tous les rubis sont rouges? Il y en a de blancs, il y en a de roses, il y en a de toutes les couleurs, comme il y a des émeraudes bleues, chose que probablement vous ne saviez pas non plus; et vous étiez bien excusables. Ouvrez tous les dictionnaires, sans même en excepter le Dictionnaire de l'Académie, vous y lisez : « *Émeraude*, pierre précieuse de couleur verte. » L'Académie devrait venir visiter la collection de M. Baugniet. Elle y apprendrait peut-être bien des choses qu'elle ignore encore.

Nous ne citerons donc rien, car il faudrait tout citer. M. Baugniet s'est chargé d'ailleurs de venir en aide à l'inexpérience des visiteurs en publiant une description historique et scientifique de sa collection. C'est un livre très-curieux que cette brochure d'une centaine de pages à peine. Elle est pleine de détails fort intéressants sur la nature de toutes les pierres précieuses, les pays où elles se trouvent, leurs variétés, leur rareté, leur abondance, la manière dont s'opère leur extraction, et mille autres choses encore. L'auteur vous dit, par exemple, comme quoi le *Corindon* est une pierre fort rare qui gît au fond des torrents, dans les forêts vierges de l'Amérique. On l'en retire toute polie, toute taillée par l'action de l'eau tombant d'une hauteur considérable. Il faut risquer sa vie pour aller chercher une de ces pierres au fond de ces gouffres écumants. Cela explique leur rareté. A côté des détails géologiques, M. Baugniet a placé, dans sa brochure, quelques souvenirs historiques non moins intéressants. Il rappelle entre autres, que l'une des plus belles perles qui aient existé est celle que Cléopâtre, pour rivaliser de magnificence et de prodigalité avec Antoine, avala, dans une fête, après l'avoir fait dissoudre dans du vinaigre. Cette perle était évaluée dix-huit millions environ de notre monnaie! Quel sorbet!

Ailleurs, M. Baugniet affirme que les tables de la loi données à Moïse étaient de grands et magnifiques saphirs. Nous ne demandons pas mieux que de le croire; mais il faut alors que les commandements de Dieu, avant de parvenir jusqu'à nous, aient été revus, corrigés et surtout considérablement augmentés. Tels que la tradition nous les a transmis, nous avons peine à nous figurer des saphirs d'un volume suffisant pour que ces commandements pussent y être gravés. Nous sommes d'autant plus confirmés dans ce doute, que M. Baugniet

a, dans sa collection, un des plus magnifiques saphirs qui existent, le pareil de celui qui se trouve à la couronne d'Angleterre. Nous défions le plus habile graveur d'y inscrire tout au long, en caractères lisibles, un seul des dix commandements.

Une des plus belles pierres de la collection de M. Baugniet est encore son diamant chatoyant du Mogol. Il n'en existe que deux autres semblables : l'un appartient à l'empereur du Mogol, l'autre au schah de Perse.

Mais nous avons déjà dit que nous ne voulions rien citer. Et cependant nous ne pouvons résister au désir de mentionner au moins en passant, parmi les camées, — il y en a dans la collection plus de deux cents ! — une délicieuse tête de femme de Canova. Quelle pureté de contours ! quel fini, quelle délicatesse d'exécution ! Il y a aussi une tête de reine sous François I[er], un onyx à deux faustaillées, c'est-à-dire à deux faces et à deux couleurs, un camée-coquille de Grassini, un onyx oriental représentant la tête de l'empereur Domitien — M. Baugniet en a refusé mille francs — une tête de guerrier — ce camée remonte au XII[e] siècle et, suivant Marchal, au cinquième — et une foule d'autres encore anciens et modernes, tous également remarquables 1.

Indépendamment des pierres précieuses et des camées, M. Baugniet possède un grand nombre de variétés d'agates, de cornalines, de jades, de cristaux, de jaspes ; des mosaïques, chefs-d'œuvre de patience et de goût, et parmi toutes ces richesses géologiques, comme étonnée de se trouver en semblable compagnie, une délicieuse miniature de Pétitot.

Et ce n'est pas tout encore. La terre n'offrait pas un champ assez vaste aux explorations de M. Baugniet. La mer a dû fournir son contingent à ses recherches. A côté de sa collection de pierres précieuses, il en a formé une autre qui ne se compose pas moins de dix mille coquilles. Cette seconde collection est tout aussi remarquable dans son genre que celle dont nous venons de parler, et a un but d'utilité tout aussi incontestable. Aussi voudrions-nous ne pas les voir séparer, et qu'elles vinssent enrichir l'une et l'autre nos richesses scientifiques.

BIBLIOGRAPHIE ELSÉVIRIENNE.

La Typographie, aujourd'hui un métier, a été autrefois un art fort cultivé. Aussi, semblable à ces vieilles coquettes qui paraissent reprendre faveur à mesure qu'elles avancent en âge, la bibliographie,— mais surtout la bibliographie Elsévirienne,—cette science la plus âpre, la plus difficile de toutes à conquérir, semble aussi chaque jour reprendre faveur et se ployer aux caprices de la mode et aux fantaisies des bibliophiles. On court aujourd'hui après une édition Elsévirienne bien conservée, comme autrefois on courait après ces ravissantes marquises, vraies Ninon de l'Enclos du XVIII[e] siècle. L'amateur de livres qui n'a pas une collection d'Elseviers dans sa bibliothèque, est considéré comme un profâne. de même que l'on recherchait il y a quelques années les incunables et que l'on traitait de *bouquinistes* tous ceux qui ne possédaient pas d'*éditions princeps*. La mode a changé — seulement, on est en droit de se dire : « *où diable la mode va-t-elle se nicher ?* »

Quand on a lu, du reste, la *théorie des éditions Elséviriennes,* de Charles Nodier, on en est encore à se demander comment il se trouve des gens assez hardis pour entreprendre la bibliographie de tous les ouvrages sortis des presses de ces laborieux et savants imprimeurs.

* L'auteur de cet article a oublié l'une des plus belles richesses de la collection de M. Baugniet. C'est le camée portant le N° 471, lequel a appartenu à Napoléon et ensuite à Bernadotte. Voici comment. Dans une bataille l'ami du grand homme ayant échappé à une mort certaine, grâce à la présence d'esprit du général Haxo, Bernadotte le donna à celui-ci en signe de reconnaissance. En 1832, à l'époque du siége d'Anvers, M. le général Haxo déposa cette pierre précieuse dans la collection de M. Henri Baugniet, auquel il en fit présent. Nous engageons les personnes qui n'ont pas idée de ces belles choses à visiter la collection exposée au Temple des Augustins par les soins de la *Société Philanthropique.*

(*Rédact. de la Renaissance.*)

Tant de fausses indications ont été données ; tant de livres, sortis des presses des Foppens des Wolfgang et des contrefacteurs leurs contemporains, le uront été attribués, que l'on n'ose vraiment aborder de telles questions. Il se trouve cependant des hommes d'étude qui essaient de porter la lumière dans ce chaos. M. Motteley, en France, est un des plus savants hagiographes Elséviriens ; M. Brunet, l'un des meilleurs connaisseurs ; M. Pieters, de Gand, l'un des plus fervents collectionneurs que l'on connaisse, et l'un des hommes les plus propres à donner d'excellents renseignements sur la question Mais voici M. le capitaine de Reume qui se présente à son tour dans l'arène et fait son apparition dans le monde bibliographique par un excellent et curieux travail sur la généalogie des célèbres typographes. Il dit des choses neuves. M. De Reume est allé s'enfouir pendant plusieurs mois dans toutes les bibliothèques de la Hollande et de la Belgique, et il en a rapporté des richesses que l'on ne soupçonnait même pas. Il a d'abord rectifié un fait important : Il a constaté, par des actes authentiques annexés à son livre en manière de pièces justificatives, que les Elseviers sont d'origine belge ; que Louis 1[er], souche de l'illustre race, est né à Louvain en 1540, et qu'il y exerça le métier d'imprimeur-relieur jusqu'en 1580, époque où il transporta ses pénates et son industrie à Leyden, ainsi qu'il appert d'une inscription faite au livre matricule de cette ville et qui est encore aujourd'hui conservée dans les archives à la date du mois de septembre 1581. Ce sont là des faits nouveaux dont la bibliographie est heureuse de s'enrichir. Le livre de M. le capitaine de Reume est plein de ces faits-là, et ce n'est pas le moindre mérite de son travail. Nous ne l'analyserons pas ; il nous faudrait y consacrer un temps et un espace dont nous ne pouvons disposer, mais nous pouvons engager en toute sûreté les personnes qui aiment les livres utiles à fureter dans les *Recherches historiques et généalogiques* de M. de Reume, elles y trouveront d'excellents renseignements. Des *fac-simile* de toutes les signatures des Elseviers sont joints aux *Recherches* de M. de Reume, c'est encore un attrait de plus pour les amateurs d'autographes. En un mot c'est une œuvre consciencieuse, qui n'est malheureusement pas brillante comme typographie — et qui aurait dû l'être par la nature du sujet même qu'elle traite. L'auteur avait cependant à sa disposition tous les éléments nécessaires, puisqu'il est allé jusqu'en Hollande rechercher quelques-uns des anciens fleurons dont se servaient les Elseviers. C'est là une preuve d'entente de l'art dont les bibliophiles tiendront compte à M. le capitaine de Reume.

Un autre fait dont il ne faut pas moins lui tenir compte, c'est que M. de Reume a commencé le grand travail des *Annales Elséviriennes* tant désirées ; nous savons d'ailleurs, qu'il possède une masse de documents précieux et inédits sur la matière et il pourrait fort bien savoir égalemeut en quelles mains se trouve le fameux manuscrit du père Adry. 1

UN MOT SUR L'ÉCOLE DE GRAVURE.

On s'est avisé de dire tant de mal quelquefois de l'école royale de gravure, soit pour satisfaire certaines petites rancunes, soit pour flatter de sottes petites vanités, que nous ne pouvons nous empêcher de faire connaître à nos lecteurs les deux lettres qui viennent d'être adressées à M. Henri Brown, professeur de gravure sur bois à l'Académie royale d'Anvers, et *professeur titulaire* à l'école royale de Bruxelles. L'une, émanant d'un homme haut placé dans les arts, indique suffisamment que l'on sait à quoi s'en tenir sur le bavardage de certaines feuilles ; l'autre, émanant d'un membre de la Chambre, homme d'intelligence s'il en fut, indique également que la question est parfaitement bien comprise par les hommes qui seront appelés tôt ou tard à la juger.

Voici d'abord la lettre de M. l'inspecteur général des Beaux-Arts.

1 On trouve le volume de M. le capitaine de Reume à la *Société des Beaux-Arts,* place du Grand-Sablon n° 11, prix 4 fr.

Monsieur,

Je viens de recevoir une très-belle planche sur bois d'après un tableau de Rubens. Veuillez en agréer et mes remercîments et tous mes compliments. Jamais je n'ai vu, sur bois, de planche aussi fine, aussi correcte, et l'on croira facilement qu'elle est gravée sur cuivre ou sur acier. Je ne pensais pas que l'art de la gravure sur bois pût aller aussi loin. Votre planche, en ce genre, est un chef-d'œuvre.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de ma considération la plus distinguée.

COMTE A. DE BEAUFFORT.

31 janvier 1847.

—

Mon cher Monsieur,

L'ami D*** vient d'avoir la bonté de m'envoyer un exemplaire de deux gravures que vous venez d'achever : *le Crucifiement* et *la Toussaint*.

J'éprouve le besoin de vous adresser immédiatement mes sincères félicitations pour le talent hors ligne dont vous venez de faire preuve. Vous nous aviez habitués à des chefs-d'œuvre mais cette fois, vous vous êtes surpassé!

Impossible de conserver mieux *le caractère* de l'école glorieuse dont vous aimez à reproduire les plus magnifiques pages. Voilà de *l'art national,* j'espère! et qu'ils doivent être confondus aujourd'hui ces esprits passionnés qui voulaient, par un stupide système d'exclusion, vous interdire le domaine de l'art, à vous vengeur de la gravure sur bois! Quel plaisir j'éprouverai à montrer à tous les amis qui viennent me visiter ces planches admirables et à propager ainsi la gloire de votre nom !

Courage donc, mon cher Monsieur : avec un talent et un sentiment de l'art comme vous en avez, vous pouvez envisager l'avenir avec confiance; car il faudrait désespérer d'un pays où un artiste tel que vous ne serait pas convenablement apprécié.

Agréez, je vous prie, l'assurance de toute ma sympathie et de tout mon dévouement.

P. DE DECKER.
Représentant.

5 février 1847.

TABLEAUX DE LA RENAISSANCE,

TIRAGE DES LOTS, — ILLUSTRATION FUTURE.

Chaque année amène des révolutions dans la presse périodique. Tantôt c'est un journal qui s'allonge, tantôt c'en est un qui se raccourcit; tantôt c'est une revue qui s'élève, tantôt c'en est une qui tombe; enfin, c'est en quelque sorte un mouvement perpétuel qui naît des circonstances, des fluctuations de la mode et des variations de l'opinion. La *Renaissance* a, comme les autres feuilles, subi ces influences; seulement, nous pouvons dire, à part toute modestie, qu'elle a fait le contraire de beaucoup d'autres et qu'elle a toujours été en s'améliorant. Aujourd'hui de nouveaux besoins lui imposent l'obligation de faire de nouveaux efforts, nous illustrerons donc le prochain volume de *la Renaissance* d'une très-grande quantité de vignettes sur bois, planches, lettrines, culs-de-lampe, sujets historiques, sans préjudice de nos autres gravures. Il est bien entendu que nous ne voulons pas faire un journal qui ressemble à *l'Illustration*, — *l'Association Nationale* n'a pas d'ailleurs 300,000 francs à y consacrer—nous ne voulons même pas faire une concurrence au journal la *Semaine* ou au simple *Magasin Pittoresque,* nous ferons de l'illustration autant qu'il en faudra pour faire paraître le journal agréable et rendre sa lecture de plus en plus intéressante. Ainsi, quand nous publierons une nouvelle, nous ferons toujours en sorte qu'elle soit accompagnée de ces petits sujets gravés sur bois qui concourent à l'intelligence du texte. Le premier numéro de l'année, par exemple, — qui commence en avril prochain — contiendra une nouvelle illustrée de M. Adolphe Siret, intitulé l'*Ile de la Tortue.* M. Siret est l'auteur d'une foule de poésies charmantes, du *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles,* et des *Chants Nationaux* dont la cinquième livraison est déjà sous presse.

Passons maintenant en revue les lots qui seront donnés aux souscripteurs cette année, et dont le tirage va s'effectuer dans les premiers jours d'avril.

D'abord, quatre tableaux originaux à l'huile forment les lots principaux. Deux sont dus au pinceau si fin de M. Krüseman. L'un représente un printemps; l'autre un hiver; tous les deux sont traités avec cette délicatesse et cette perfection de *faire* qui distinguent les productions de M. Krüseman. Un troisième est sorti de la palette de M. Reding, ce peintre moitié Belge moitié Anglais; le quatrième est dû au pinceau de M. Bovie, paysagiste distingué, et de plus, l'étoffage de ce tableau qui représente un paysage avec une chute d'eau, a été fait par M. Venneman père. Une multitude de grands ouvrages illustrés, d'albums reliés, et de livres entièrement nouveaux, ainsi que des gravures de toute nature, formeront le contingent des lots de cette année avec de forts beaux *portraits du roi et de la reine,* en plâtre bronzé et modelés par Pollet. Aucun journal, en Belgique, ne donne de semblables primes à ses souscripteurs; aussi c'est ce qui explique la vogue toujours soutenue de *la Renaissance.* Comme encyclopédie générale de l'art, c'est en effet le recueil le plus important du pays, en ce sens, que l'on y trouve tous les renseignements pratiques, théoriques et historiques dont les artistes aussi bien que les gens du monde peuvent avoir besoin.

Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE.—*Liége*.—La Société pour l'encouragement des Beaux-Arts se trouve aujourd'hui constituée sur de nouvelles bases.

L'Administration communale en a pris la direction, et le concours de la Ville lui assure désormais un appui plus efficace et une organisation plus solide.

La Commission-directrice des Expositions publiques, choisie autrefois par les Sociétaires, est actuellement nommée par le Collége des Bourgmestre et Échevins.

De bis annuelles qu'elles étaient, les Expositions seront triennales. La première sera ouverte le 23 mai 1847 et close le 20 juin suivant.

Le subside communal est maintenu, et la situation financière de l'Association est telle, que les Artistes qui consentiront à envoyer leurs œuvres au salon, sont assurés d'y trouver des encouragements proportionnés à l'importance des tableaux qui seront exposés.

La Commission-directrice vient d'être nommée, et les choix que l'Administration a faits, sont une garantie que les Artistes nationaux et étrangers seront accueillis à la prochaine Exposition avec toute la sympathie que la Belgique accorde aux Arts, et que la ville de Liége, en particulier, se montre jalouse de leur offrir.

Vous trouverez jointe à la présente une copie des dispositions réglementaires en ce qui concerne les Expositions et l'envoi des tableaux à la Commission.

Par le Collége :

Le Secrétaire Communal, V. FALLIZE. — *Le Bourgmestre-Président,* F. PIERCOT.

DISPOSITIONS RÉGLEMENTAIRES.

ART. 1. Les objets destinés à être exposés doivent être adressés à la Commission au plus tard *quinze jours* avant l'époque fixée pour l'ouverture de lE'xposition.

ART. 2. Les artistes et amateurs sont tenus d'indiquer à la Commission leur nom et leur domicile.

Ils sont invités à lui faire connaître la valeur des objets à vendre, envoyés par eux à l'Exposition, ce dont il sera tenu note secrète.

Art. 3. Aucun objet d'art ne peut être exposé que du consentement de l'auteur.

Art. 4. Les frais de transport des objets d'art envoyés à l'Exposition sont supportés par la Société. — Les frais de réexpédition sont à la charge des artistes et des amateurs.

Art. 5. La Commission est juge de l'admission ou du refus des objets envoyés à l'Exposition.

Art. 6. La Commission ne recevra aucune gravure ou lithographie, aucun tableau ou dessin, s'ils ne sont encadrés.

Art. 7. Aucun objet d'art ne pourra être retiré avant la clôture définitive de l'Exposition, sans autorisation expresse de la Commission.

—

M. Eug. Van Maldeghem, voulant contribuer au soulagement de la plus grande misère qui règne dans la commune de Denterghem, (Flandre occidentale), vient de donner un tableau pour être mis en loterie au profit des pauvres de cette commune. Ce tableau, d'environ deux mètres de dimension, représente *Rubens de retour de son ambassade en Espagne;* il est exposé gratuitement à l'hôtel de la Cour d'Autriche, Marché-aux-Charbons, à Bruxelles. On peut s'y procurer des billets ainsi que chez M. Cremetti, marchand d'estampes, rue de l'Impératrice.

Le tirage sera annoncé ultérieurement.

—

M. Francia, vient de reproduire dans un grand tableau, l'une des plus belles pages de nos annales historiques : de frêles bâteaux, montés par les Gueux, attaquent et brûlent devant l'Écluse, l'immense et magnifique vaisseau espagnol qui amène en Belgique le successeur du duc d'Albe.

Se mettre à la hauteur d'un sujet aussi brillant n'était pas une tâche facile; nous croyons cependant pouvoir affirmer que l'artiste y est parvenu. Son tableau se distingue par la vigueur du coloris; le mouvement des navires et des embarcations est d'une vérité frappante; les règles de la perspective sont observées avec bonheur; quant aux nombreux combattants si animés, si héroïques, nous nous bornerons à dire qu'ils feraient honneur à un peintre d'histoire.

M. Francia est né en France, mais il a fait son éducation artistique à Bruxelles, dans l'atelier de M. Verboeckhoven; après avoir voyagé quelque temps dans l'intérêt de ses travaux, il s'est, depuis plusieurs années, construit une habitation et un atelier au faubourg de Schaerbeek. Nous pouvons donc le considérer comme Belge, si, ce que nous ne croyons pas, il convient de s'occuper du lieu de naissance d'un artiste de mérite.

—

M. Wiertz vient d'introduire un perfectionnement dans l'exécution de la peinture à l'huile : il a pour résultat d'empêcher au gré de l'artiste la *siccativité* des couleurs et de permettre tous les remaniements, toutes les modifications désirables sans trace des *reprises.*

Jusqu'à présent les peintres étaient assujettis à diviser d'avance leur travail, et à terminer, dans le courant de la journée, telle ou telle partie de leur œuvre qui, faute d'être complétement *réussie,* devait souvent être enlevée le lendemain. Le procédé découvert remédie à cet inconvénient. Il permet, tout à la fois, le travail châtié et l'improvisation fougueuse; il ne reste qu'à vérifier s'il n'amène ni altération, ni détérioration rapides. [1]

—

La nomination des fils du roi comme sous-lieutenants dans les deux armes les plus nombreuses, a été un événement pour l'armée et pour le pays en général. Pour en consacrer le souvenir, M. Dutrieux, un de nos plus jeunes statuaires, a été chargé d'exécuter les statuettes de LL. AA. RR. Ce n'était pas chose facile assurément que de bien traiter un pareil sujet : les princes portent l'uniforme avec tant d'aisance, de noblesse et de grâce! comment rester fidèle à ces traits caractéristiques sans en exagérer aucun, et sans rien ôter aux charmes du jeune âge? L'artiste a évité cet écueil avec bonheur : il est resté dans la vérité en reproduisant de la manière la plus frappante la physionomie et le maintien de ses modèles.

Déjà les statuettes sont en possession de LL. AA. RR., et déjà aussi LL. MM. en ont témoigné toute leur satisfaction à l'artiste, qui a été admis auprès des princes pour la parfaite exécution de son œuvre.

Cette conception n'avait d'abord qu'un but spécial, mais le genre d'intérêt qui s'y rattache a naturellement fait naître le désir d'y donner plus d'extension. D'ailleurs la sympathie qu'inspire le jeune artiste lui-même et le succès de son œuvre devaient contribuer à en assurer la publicité.

—

N. Van Eeckhout, un de nos artistes les plus distingués, qui, pendant plusieurs années, a habité loin de Bruxelles, y est de retour depuis quelque temps. Nous avons tout récemment visité son atelier, établi dans le voisinage de ceux de MM. Gallait, Geefs, Verboeckhoven, etc., etc., et nous pouvons dire que les tableaux commencés ou achevés que nous y avons vus, donneront un nouveau relief à la réputation si justement acquise dont jouit M. Eeckhout. Nous signalerons surtout deux tableaux de genre, d'un aspect neuf et saisissant, représentant, l'un *le Maître de rentes,* et l'autre *la Déclaration d'amour,* parce qu'ils nous ont paru résoudre admirablement un problème réellement difficile en peinture, celui qui consiste à reproduire tout à la fois et en maintenant l'harmonie générale du tableau, les rayons les plus brillants du soleil et les effets ternes et mats de la lumière ordinaire du jour; c'est là une voie nouvelle dans laquelle nous félicitons M. Eeckhout d'être entré, et qu'il parcourra, nous en sommes persuadés, avec honneur et profit. Ces deux tableaux vont être emportés en Allemagne par des amateurs de ce pays qui en ont fait l'acquisition.

—

France. — Un peintre français, M. Ducis, dont nous avons parlé déjà plusieurs fois vient de mourir à Paris, dans un âge assez avancé. Il était neveu du poëte tragique de ce nom, allié à la famille de Talma, et l'un des anciens élèves de Louis David, M. Ducis fut un des premiers qui s'exercèrent dans le genre anecdotique. Plusieurs de ses compositions sur la vie du Tasse ont obtenu beaucoup de succès il y a trente ans, et ont été reproduites par la gravure. Ducis a servi comme réquisitionnaire dans nos armées; c'était un homme plein d'honneurs, spirituel et d'un commerce aussi doux que sûr. Le nombre considérable de personnes qui ont assisté à ses obsèques témoigne des regrets que sa mort a causés.

—

Une pétition couverte de signatures va être présentée à la chambre des députés pour demander de terminer immédiatement le Louvre, afin d'approprier l'aile joignant les Tuileries du côté de la rue de Rivoli, aux expositions de l'industrie et au Musée des chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture.

On assure que M. Marrochetti, le célèbre statuaire vient de terminer le modèle de la grande statue équestre de l'Empereur, qui va être érigée au milieu de l'esplanade des Invalides. Sous quelques jours, cette statue va être livrée au fondeur, chargé de la couler en bronze.

—

Nous lisons dans une revue des arts que le maréchal Soult a vendu ces jours-ci aux Anglais un autre Murillo de sa collection, la Piscine ou le Paralytique, chef-d'œuvre bien supérieur sans doute au Murillo de la reine Isabelle. On sait que M. Soult avait rapporté de la conquête d'Espagne, en 1809, une galerie de premier ordre dont il a déjà vendu une partie. Il eût été plus généreux de léguer au Louvre cette collection magnifique, à laquelle la France victorieuse avait autant de droit que son général. Le Paralytique du Murillo a été vendu 168,000 fr.! M. Soult ne l'avait pas payé si cher.

—

Suède. — Le peintre suédois Nielsson, qui avait été chassé de Suède pour avoir embrassé la religion catholique, est mort le 8 à Copenhague, où il s'était réfugié. Il est resté deux ans malade à l'hôpital de cette ville.

—

Dessins. — Avec la première feuille de cette livraison se trouve une vue du *tabernacle de l'Église Saint-Géry* à Braine-le-Comte, et avec la seconde, les *Cryptes* si remarquables de l'Église d'Anderlecht, qui datent, — selon M. Wauters, — du XII[e] siècle. L'un et l'autre de ces dessins sont lithographiés par M. Lauters avec ce talent facile et souple qui lui a assignée au rang distingué parmi nos artistes modernes. Dans notre prochaine livraison, nos lecteurs trouveront un specimen de gravures en couleur comme nous espérons leur en donner beaucoup dans notre neuvième volume.

[1] La vérification est faite; nous avons déjà fait justice de ces prétendus procédés nouveaux qui étaient déjà connu du temps des Van Eyck.



LA RENAISSANCE ILLUSTRÉE.

A dater du prochain numéro qui commence notre neuvième année, LA RENAISSANCE *sera illustrée de nombreuses vignettes sur bois, lettrines culs-de-lampe, etc. C'est un progrès manifeste, dont nos lecteurs nous sauront gré. Nous continuerons comme par le passé à publier une planche avec chacune de nos livraisons. Très-prochainement nous allons commencer la publication d'un album de* CHARLET, *le grand artiste que la France vient de perdre il y a quelques mois. Aujourd'hui les dessins originaux de* CHARLET *sont rares ; ce sera donc une bonne fortune pour nos souscripteurs en même temps qu'ils ajouteront du prix à la collection de* LA RENAISSANCE, *déjà fort recherchée.*

L'histoire véridique d'une chouette borgne *sera la première nouvelle illustrée que publiera* LA RENAISSANCE; *viendra ensuite* l'Ile de la Tortue, par M. Adolphe Siret.

Refaire le prospectus d'un journal qui existe depuis *huit* années déjà, c'est presque une superfluité. Un tel laps de temps, écoulé au milieu de succès divers, atteste assez que ce journal est utile à quelque chose et que le but de l'association qui l'a créé est profondément national. Il suffit, d'ailleurs, d'ouvrir les volumes des années antérieures pour s'en convaincre.

Qu'a-t-on cherché, en effet, en créant LA RENAISSANCE ? — On a voulu aider aux jeunes artistes à se produire, en leur facilitant les moyens de faire connaître leur talent par leurs travaux ; on a voulu venir au secours des réputations qui s'écroulent et sauvegarder leur honneur, quand il a été de quelque utilité au pays ; on a voulu enseigner la jeunesse, en l'initiant aux théories des grands maîtres, en défendant les saines doctrines et les traditions laissées par nos ancêtres ; on a voulu démasquer l'intrigue, faire ressortir les talents modestes et ressusciter la mémoire des talents perdus, méconnus ou oubliés. Voilà quel a été le but de l'*Association Nationale* en créant LA RENAISSANCE, et telles sont les idées que ce journal a constamment professées et mises en avant.

Sous un autre point de vue, on a voulu joindre l'utile à l'agréable — *utile dulci ;* — c'est pour cela qu'il a été décidé que, chaque année, *tous les souscripteurs au journal, sans exception,* auraient droit à un partage de lots, qui lui-même est un bienfait pour les artistes, puisqu'il favorise la vente de leurs tableaux et met en relief leur talent.

En effet, l'Association achète aux artistes ; et depuis huit années que le journal et la Société existent, les acquisitions faites en tableaux, dessins, gravures, livres illustrés, etc., se sont élevées à la somme énorme de QUARANTE MILLE DEUX CENT CINQUANTE-SIX FRANCS, SOIXANTE CENTIMES. Ces chiffres sont plus éloquents que tous les prospectus du monde, et ils prouvent suffisamment combien, en étant agréable à ses souscripteurs, l'*Association Nationale* a su se rendre utile aux artistes. Nous devons dire qu'il y a eu, de part et d'autre, échange de bons procédés.

Les artistes qui ont fourni les tableaux, les dessins, etc., depuis ces huit années sont : MM. De Brakeleer — Leys — Huard — Godinau — Van Assche — De Block — Van Hove — Jones — Dyckmans — Ottevaere — Scarron — Cautaerts — De Jonghe — Van Maldeghem — Van Gingelen — Buschmann — Correns — Donny — Moerenhout — Leikert — Tavernier — Mooreman — Cleys — Fourmois — Madou — Lauters — Lies — Schaepkens — Jéhotte — Krüseman. — Bovie, Venneman père, — Pollet et Reding.

On voit donc que l'*Association Nationale,* créée pour protéger les arts en Belgique, a dignement rempli sa mission, puisque les plus beaux noms de l'art ont prêté leur concours au journal.

Si nous ouvrons maintenant les huit volumes publiés par LA RENAISSANCE, qu'y trouvons-nous ? — La plus belle collection de dessins de toutes les écoles modernes. C'est un spécimen complet de l'art dans tous les pays. LA RENAISSANCE sera consultée dans l'avenir, comme on consulte aujourd'hui nos anciennes annales artistiques, parce qu'on y trouvera des appréciations exactes, raisonnées, des biographies ornées de portraits d'artistes, des documents historiques et officiels sur le mouvement des arts à notre époque et particulièrement sur l'état des arts en Belgique. C'est donc un bienfait réel, sous ce nouveau point de vue.

Sous un autre rapport encore, — rapport qui n'est pas à dédaigner pour ceux qui ont leur collection complète, — la valeur vénale de LA RENAISSANCE est déjà appréciable dans le commerce. Aujourd'hui, que le premier volume est épuisé, la collection devient une rareté qui en augmente le prix de jour en jour. Le premier volume seul vaut 25 francs. Au point de vue bibliographique, LA RENAISSANCE est donc un excellent livre de bibliothèque qui peut figurer à côté des meilleures collections. C'est aussi un album de luxe que l'on peut laisser sur la table de tous les salons. Voici des preuves irrécusables.

Le Roi a toujours daigné honorer LA RENAISSANCE d'un certain nombre de souscriptions, et nous devons cette justice au gouvernement, de dire qu'il a compris enfin, depuis l'année dernière, que ce recueil n'était pas une spéculation particulière, mais bien un livre national et utile aux bibliothèques du pays. Tout cela est concluant, nous l'espérons, et suffit pour démontrer l'importance de cette feuille. Nos souscripteurs savent, d'ailleurs, combien, depuis deux ans surtout, nous prenons de soins et de peines, pour faire de LA RENAISSANCE un recueil distingué.

Il répugne à notre modestie de rappeler tous les éloges qui nous ont été adressés, soit par la presse locale, soit par la presse étrangère. Nous citerons seulement les quelques lignes suivantes qui sont extraites du *Journal des Artistes,* de Paris. — « De l'autre côté de la frontière du Nord, dans cette contrée autrefois partie intégrante de la France, et qui, grâce aux traités de 1815 et de 1830, s'appelle aujourd'hui Belgique, il existe un journal d'art qui, sous le titre de LA RENAISSANCE, poursuit brillamment une carrière commencée il y a bientôt huit années. Rien n'entrave sa marche. Pas de concurrence, et s'il s'en élevait une, son ancienneté lui assurerait une supériorité basée sur une rédaction impartiale et sur des connaissances artistiques réelles. Sa critique est vive, franche, souvent mordante, et ses observations sont presque toujours justes, etc. » — Nous nous arrêtons là ; nous avons seulement voulu constater que LA RENAISSANCE n'était pas un de ces journaux obscurs qui naissent, végètent et meurent avant d'avoir vécu ; mais, au contraire, que l'on savait fort bien, — même au dehors, —

lui rendre la justice que sa critique et son impartialité lui ont méritée.

Nous ne cesserons donc de répéter que l'œuvre de l'*Association créée pour favoriser les arts en Belgique,* est une œuvre éminemment nationale ; que le journal qu'elle a fondé est une publication utile à tout le monde en général et à tous les artistes en particulier ; nous dirons enfin, qu'il est du devoir de tout bon citoyen belge de lui accorder ses sympathies et de se déclarer hautement son protecteur.

En ne considérant, d'ailleurs, que l'intérêt personnel, aucune publication moderne n'a réuni jusqu'à ce jour des avantages plus considérables. Quand on songe que, pour 20 francs par an, on est membre de l'*Association Nationale ;* que l'on reçoit toute l'année un journal, lequel forme un magnifique volume orné de 24 gravures ; et qu'enfin, on a droit au tirage au sort des lots qui sont distribués annuellement à chacun des membres de l'Association, on peut hardiment à ce prix se déclarer le protecteur des arts et des artistes. On ne compromet pas sa bourse, et l'on fournit à l'*Association Nationale* l'occasion d'être utile à une foule de jeunes gens qui consacrent leur vie à la gloire et à l'illustration du pays.

TYPES CHRÉTIENS.

—

DE LA FIGURE DU CHRIST ET DE LA SAINTE VIERGE DANS LES BEAUX-ARTS.

(*Suite et fin.*)

La base des deux opinions opposées était ces deux passages de l'Écriture sainte : 1° « Le Christ l'a emporté par la beauté de la forme sur tous les enfants des hommes [1]. 2° Par toute la terre on verra le Sauveur que Dieu doit nous envoyer... Il sera sans beauté parmi les enfants des hommes... Il a été sans beauté et sans éclat ; nous l'avons vu, et il n'avait rien qui attirât nos regards [2]. » Les Pères de l'Église et les divers auteurs ecclésiastiques ont commenté de préférence l'un ou l'autre de ces passages, et en ont tiré des principes d'art entièrement opposés. Le fragment d'Isaïe a d'abord été commenté par Clément d'Alexandrie, qui enseigne formellement, dans ses *Stromates,* que le chef de l'Église est venu en chair, sans beauté corporelle, pour nous enseigner à élever nos cœurs aux objets invisibles et dégagés de la matière [3]. Et encore : — Ce n'est pas sans raison que le Seigneur a voulu paraître dans une figure vile et méprisable ; c'était de peur que l'homme, s'attachant à la beauté corporelle, ne manquât d'attention pour la parole de Dieu, et ne perdît l'estime des choses spirituelles et divines [4]. Saint Cyrille d'Alexandrie adopta l'opinion de Clément [5]. Tertullien est plus prononcé, plus

1 Speciosus formâ præ filiis hominum. — Ps. 44. vers. 3.

2 ...Sicut obstupuerunt super te muli, sic inglorius erit inter viros aspectus ejus et forma ejus inter filios hominum... non est aspecies, ei neque decor ; et vidimus eum et non erat aspectus. — Isaias. — Cap. LII, LIII.

3 Stromates. — Liv, III., édition Genoude, in-8°.

4 Stromates. — Livre, VI.

5 Cyrill. Alex. — Lib. I. Glaphyr. in exod.

formel qu'aucun des autres Pères. Il enseigne dans plusieurs *traités* que Jésus-Christ n'était point beau de visage ; qu'il paraissait méprisable aux yeux des hommes ; que son extérieur n'avait rien qui lui attirât de la considération et du respect [1]. Saint Augustin, dans son Commentaire sur les Psaumes, semble se ranger à ce parti, lorsqu'il s'écrie : « C'est un époux qui est beau, non dans sa chair, mais dans sa vertu [2] ! » Les derniers retentissements de cette opinion se trouvent dans Médina [3] et dans les Commentaires de *Cornelius à Lapide* [4].

Dès le IVe siècle, saint Jérôme s'attacha fortement à la parole du Psalmiste, et en fit la base de sa doctrine physiologique sur le Sauveur. Il dit : L'éclat qui brillait sur le visage du Christ, et la majesté de sa divinité qui rejaillissait sur son humanité, étaient capables d'attirer sur cet homme-Dieu, dès la première vue, les cœurs de ceux qui avaient le bonheur de le regarder [5]. » Il dit ailleurs : « On remarquait dans ses yeux un certain éclat tout céleste, et la majesté divine se faisait sentir sur sa face [6]. Et en effet, continue-t-il, comment Jésus-Christ aurait-t-il pu attirer si promptement à lui, s'il n'avait eu rien d'extraordinaire dans sa personne [7] ? » Le grand législateur monastique, saint Basile, adopta l'interprétation de saint Jérôme, il dit : « La divinité de l'enfant Jésus dans la crèche ou dans le berceau se fit sentir aux mages ; elle éclatait comme au travers d'un verre transparent, et était sensible à ceux qui avaient les yeux du cœur purifiés [8]. » Saint Jean Chrysostôme alla plus loin ; il enseigna formellement « que les peuples étaient comme cloués au Sauveur d'une manière très-tendre, ne pouvant se lasser de le voir et de l'admirer [9]. » Et un peu après, expliquant le passage d'Isaïe, il dit : « Gardez-vous bien d'entendre ceci de la laideur du corps ; à Dieu ne plaise que nous le prenions en ce sens, mais du mépris qu'il a fait de tout ce que le monde estime, et de la bassesse dans laquelle il a voulu naître ! » Saint Bernard, développant la pensée de saint Jean Chrysostôme, s'exprime ainsi : « Les troupes de peuple qui suivaient ce divin Sauveur pendant qu'il prêchait dans les villes et dans les bourgades étaient attachées à sa personne par l'attrait de ses grâces et par la douceur de ses discours ; sa voix était pleine de douceur et sa face rayonnante de beauté [10]. » Au XIIe siècle, Aëlrède, abbé de Reverby, de l'ordre de Cîteaux, au diocèse d'York en Angleterre, rend témoignage à l'opinion que l'on avait de son temps touchant la beauté de Jésus-Christ. Je ne puis m'empêcher de citer un touchant passage de cet auteur : « Jésus, âgé de douze ans, étant avec saint Joseph et la sainte Vierge à Jérusalem,

1 Vultu et aspectu inglorius... nec aspectu quidem honestus. — Tertullian. De idolatriâ. — adversùs Judeos. — de carne Christi. — de patientiâ. — édition Rigault. — Cet éditeur a soutenu ce sentiment dans ses notes sur Tertullien, et dans une dissertation particulière imprimée à la fin de son édition de S. Cyprien. — Paris, 1649. in-folio.

2 Et ipse sponsus, non carne, sed virtute formosus. — in Psalm. 18. — edit. Benedictine. — On pourrait citer encore d'autres passages de S. Augustin, tels que celui-ci : *Nisi fœdum putarent non insilirent, non flagellis cæderent.* serm. XV., in verbis Apostoli.

3 De rectâ in Deum fide. — Lib. II, cap. VII.

4 Commentarius in Isaïam. — Anvers, in-folio.

5 Certè fulgor ipse et majestas divinitatis occultæ quæ etiam in humanâ facie relucebat, ex primo ad se videntes trahere poterat aspectu — in Math. cap. IX, édit. Martianay.

6 In Math. cap. XXI.

7 Epistola ad Principiam.

8 De humanâ Christi generatione. — Ad calcem.

9 In Psalm. 44, édit. Montfaucon.

10 Adhærebant ei affatu pariter, et aspectu illius delectati... Cujus nimirum vox suavis et facies decora. — Sermo L, in festo omnium sanctorum. — édit. Mabillon.

comme les bandes des hommes allaient séparées de celles des femmes, afin que chacun pût se conserver dans la pureté convenable, pour assister aux cérémonies saintes et participer aux sacrifices, l'enfant Jésus allait tantôt dans une bande, tantôt dans une autre, n'étant point encore obligé à la rigueur de la loi ou de la coutume, à cause de son âge. Sa beauté charmante et son air gracieux lui gagnaient tous les cœurs, et chacun s'estimait heureux de le posséder; chacun s'empressait de le caresser et de le conserver dans sa compagnie. Quand il était avec les hommes sa sainte mère le croyait avec saint Joseph, et réciproquement saint Joseph le croyait avec Marie lorsqu'il n'était pas avec lui. Cela fut cause qu'ils ne s'aperçurent de son absence, au retour, qu'après le premier jour de marche [1]. » En vérité, on croirait, en lisant ces lignes, assister à cette touchante scène évangélique.

Déjà, dès le VIII[e] siècle, au plus fort de l'hérésie iconoclaste, saint Jean de Damas et le pape Adrien I[er] avaient dépeint Jésus comme un nouvel Adam, modèle des formes les plus accomplies [2]. Saint Thomas, qui a résumé toute la science du moyen âge, montre fort bien que Jésus-Christ avait pris, dans son incarnation, les défauts communs de la nature humaine ; qu'il s'était assujetti à souffrir la faim, la soif, la fatigue, le besoin de dormir; mais qu'il n'avait pas pris tous les défauts particuliers qui se rencontrent parmi les hommes, comme la *difformité* [3]. Saint Laurent Justinien, premier patriarche de Venise (1455), a fait du Christ le portrait suivant, dans son admirable traité du *chaste mariage de l'âme et du Verbe* : « Qui jamais a été plus beau que Jésus-Christ? qui a été plus modeste ou plus sage? Il était admirable dans ses mœurs, grave dans sa démarche, éloquent dans ses discours, circonspect dans ses paroles, sévère dans ses corrections, persuasif dans ses exhortations, agréable dans sa conversation, vénérable dans toute sa conduite. Son regard était plein de bonté et de pudeur; l'humilité, la douceur le rendaient aimable à tout le monde. Ses lèvres étaient comme des lis, d'où découlaient le lait et le miel, et qui répandaient les paroles de la vie éternelle. Sa bouche proférait ce qui était caché au fond de son cœur. Il consolait les affligés, il embrasait les tièdes, il ressuscitait les morts, il instruisait les infidèles, il gagnait les cœurs de tous ceux qui l'approchaient. Qui ne serait pénétré d'amour s'il avait le bonheur de voir le Verbe fait chair, la sagesse incarnée, le fils unique du Père, conversant avec les pécheurs! » Voilà les témoignages traditionnels que nous avons recueillis dans les différents siècles. Nous croyons cela dogmatiquement peu important, et nous résumerons ces opinions diverses par ces belles paroles du saint Augustin : « Le Psalmiste dit que Jésus-Christ est le plus beau des enfants des hommes; Isaïe dit qu'il a été méprisé, humilié et méconnu : ce sont comme deux trompettes qui rendent des sons différents, mais c'est pourtant le même esprit qui souffle dans l'une et dans l'autre [4]. » Mais, considérée sous le rapport artistique, cette controverse a exercé une grande influence sur les beaux-arts tant en Orient qu'en Occident. L'Orient adopta entièrement les traditions contraires à la beauté du Christ, et la plupart des artistes byzantins se torturèrent l'imagination pour représenter le Sauveur dans toute la laideur voulue par leurs théologiens, que l'on pourrait appeler *les jansénistes de l'art.* C'est là la première cause de l'infériorité des Orientaux dans les beaux-arts. Repoussant le BEAU élevé par l'incarnation du Verbe à sa plus haute puissance [1], et désespérant d'en trouver le type dans le christianisme, les artistes byzantins empruntèrent ces types aux chefs-d'œuvre du paganisme. Une légende locale rapporte qu'un peintre ayant osé imiter une tête de Jupiter pour reproduire avec plus de majesté celle de Jésus-Christ, la main qui avait servi d'instrument à une telle profanation se dessécha subitement, et il fallut un miracle de l'archevêque Gennadius pour que l'artiste en recouvrât l'usage [2]. Plus tard, l'Occident eut aussi sa plaie immense lorsque le naturalisme fit invasion dans l'art : alors se perdirent entièrement les types primitifs [3]. Cette dégénérescence de l'art oriental fit de rapides progrès; chaque jour on s'éloigna des compositions traditionnelles. L'esprit grec gâta tout ce qu'il toucha. A la fin du VII[e] siècle, l'abus était devenu si grand, que le concile de Constantinople (692) inspiré encore par l'unité de l'Église, intervint dans cette grande question d'art, au moins en ce qui concernait la représentation du Christ. Il ordonne que toujours la grâce soit jointe à la vérité [4].

L'Occident, sous l'influence civilisatrice des pontifes romains, conserva avec soin les idées primordiales du caractère physiologique de Jésus et, comme nous le verrons, des autres grands personnages historiques du christianisme. Ainsi, dit Rio, les types fondamentaux de la peinture chrétienne étaient diversement conçus dans l'Orient et dans l'Occident, et longtemps avant que l'unité eût cessé d'exister dans l'empire, il y avait déjà une divergence profonde et incroyable dans les vues et la tendance des artistes, comme dans le caractère des peuples : c'était comme le prélude du grand schisme de Photius [5].

Un savant bibliographe nous assure que la plupart des détails sur la personne de Marie sont basés sur la tradition et par conséquent peuvent avoir quelque chose qui approche de la vérité [6]. Interrogeons donc les monuments qui nous ont transmis ces détails. Nous ferons ces recherches avec respect et amour; car, dit Alban Butler, il a plu à Dieu de jeter un voile et sur la vie et sur la mort de la mère du Sauveur, le ciel seul est digne de connaître et de posséder ce trésor de sainteté caché aux regards des mortels. La tradition et les auteurs ecclésiastiques, qui n'ont écrit que d'après ce qu'elle leur a transmis, ont constamment regardé saint Luc comme l'auteur des portraits de la Vierge. Avant de parler de ces différents portraits apostoliques, je dois faire mention d'une image de la Vierge, que la main de l'homme n'aurait point exécutée, mais la puissance divine: elle était peinte d'une manière indélébile sur

1 Sermo seu tractatus de Jesu duodeni. — Dominica infrà octav. epiphan. Bibliotheca Patrum, tom. XII, in-folio.

2 Voir l'excellent discours d'Emeric David sur les anciens monuments. pag. 67.

3 D. Thomas, Summa. Part. III, quest. 14. art. 4.

4 Illæ sunt duæ tibiæ quasi diversè sonantes, sed unus spiritus ambas inflat. — Tractatus IX in epist. I. Joannis.—Edit. Bened.

1 Rio. — De l'art chrétien, in-8°.

2 Raoul-Rochette. — Discours sur l'art du Christianisme,—pag. 29.

3 On peut lire sur cette question un ouvrage estimable de M. Cyprien Robert : *Essai d'une philosophie de l'art.* In-8°.

4 Gratiam et veritatem proponimus ut ergo quod perfectum est vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur; ejus qui tollit peccata mundi, Christi Dei nostri, humanâ formâ characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubemus.— Canon. 82. Collection Labbe.

5 Rio. — De l'art. chrétien. Pag. 15.

6 G. Peignot.—Recherches sur la personne de la sainte Vierge. In-8°. Dijon, 1829.

une colonne de l'église bâtie à Lydda ou Diospolis, en l'honneur de Marie, mère de Dieu. Au VIIIe siècle, Germain, patriarche de Constantinople, fit exécuter une copie de cette image, comme le prouve un manuscrit grec de la bibliothèque de Vienne, dont on peut voir la notice dans Lambecius [1]. Cette légende admirable, représentant le pèlerinage de ce portrait traversant la mer pour fuir les Iconoclastes, venant demander l'hospitalité au pape Grégoire III, puis, retournant à Constantinople après la persécution, n'est-elle pas, tout au moins, un symbole de la protection accordée par les papes aux arts de l'Orient. Elle prouve d'ailleurs la perpétuité de la tradition, et constate l'existence de ces portraits primitifs. L'église d'Edesse possédait aussi un portrait miraculeux fort ancien, qui selon Codin (historien du XVe siècle), fut transporté à Constantinople et de là à Rome, où on l'honore le 2 juin, anniversaire de sa translation [2]. On lit dans l'*épître synodale* adressée en faveur du culte des images, à l'empereur Théophile, par les trois patriarches, Job, d'Alexandrie, Basile, de Jérusalem, et Christophe, d'Antioche, le passage suivant qui se rattache à notre sujet :

« Le saint apôtre et évangéliste Luc a fait avec la matière mélangée dont se servent les peintres (la cire fondue avec les couleurs [3]), le divin et vénérable portrait de la très-chaste Marie, mère de Dieu, pendant qu'elle était encore à Jérusalem, demeurant dans la sainte Sion. Et il a fait ce portrait afin que la postérité y pût contempler les traits de Marie comme dans un miroir. Et lorsque saint Luc eut montré son travail à la sainte Vierge, elle dit : «*Ma grâce sera toujours avec cette image* [4]. » En effet, ce portrait fut, durant tout le moyen âge, le palladium de Constantinople, et Innocent III fut obligé de déclarer publiquement qu'il ne pouvait approuver l'opinion des Grecs qui pensaient que l'esprit de la sainte Vierge résidait dans cette image, qu'on croyait peinte par saint Luc [5]. Lors de la prise de Constantinople par les Français (en 1204), Baudoin, comte de Flandres, voulait envoyer ce portrait à Cîteaux ; Dandolo en fit porter à Venise une copie, et l'original fut conservé dans le monastère de Chora. Enfin, après la ruine de l'empire grec (en 1453), les mahométans arrachèrent ce portrait de son riche encadrement d'or et le brisèrent. La plupart des auteurs ecclésiastiques ont adopté cette tradition. Le saint évangéliste et apôtre Luc, dit saint Jean de Damas, n'a-t-il pas fait le précieux portrait de la très-pure et toujours vierge Marie, et ne l'a-t-il pas envoyé à Théophile [6] ?

Nicéphoras nous apprend que l'impératrice Pulchérie fit construire à Constantinople trois églises en l'honneur de la sainte Vierge. Dans la seconde, située *in viâ ducum,* était

1 ...Ob persecutionem iconomachican alto mari imposita esset, miraculo prorsus stupendo Constantinopoli Romam transnatans, pervenit ad papam Gregorium tertium ; et similiter post integros centum annos cum supra memorata persecutio cessasset sub imperatrice Theodorâ, eodem miraculoso transnatationis modo remigravit Româ Constantinopolim.—Lambecius, tom. VIII, in-folio.—Col. 691.

2 Assemani (Jos. sim.). — Kalendaria Ecclesiæ universæ. — Rome, 6 vol. in-4°.

3 Ce genre de peinture appelé à l'*encaustique* remonte aux Égyptiens ; les enveloppes des momies sont peintes de cette manière. On voit par les poesies d'Anacréon que cette peinture était la seule en usage de son temps. Vitruve et Pline nous ont transmis quelques détails à cet égard. — Au VIe siècle, cette manière s'est perdue. Les portraits attribués à S. Luc romontaient donc au delà du VIe siècle. — Voir sur la peinture des anciens, P. Cæsar Bulenger. soc. Jesu. *de Picturâ* Lib. I, cap. 6. 7.

4 Combefis. — Originum rerumque Constantinopolitarum manipulus. — Paris, 1664, in-4°.

5 Innocent III. Epist. 291, lib. IX.

6 S. Joan Damasc. — Edit. Lequien, in-folio, tome I, pag. 648.

déposé le célèbre portrait peint par saint Luc [1]. Métaphraste en parle longuement [2] , et le monologue de l'empereur Basile, compilé en 980, s'exprime ainsi : « On rapporte que saint Luc est le premier qui ait *peint à la cire* la très-sainte mère de Dieu portant sur son bras l'enfant Jésus, et qu'ensuite il fit deux autres tableaux semblables; et, lorsqu'il les eut présentés à la sainte Vierge pour voir si ce travail lui plairait, elle lui dit : Que la grâce de mon fils, par mon intercession, soit avec ces tableaux ! Il peignit également les principaux d'entre les apôtres. C'est de là que s'est répandu sur toute la terre cet excellent, pieux et précieux travail [3]. Théophanes Cérameus, archevêque de Tauromine en Sicile (au XIIe siècle), fait mention de ce portrait : « Bien plus, dit-il, saint Luc, cet élégant évangéliste, a fait en cire et en couleurs le portrait de la mère de Dieu portant Notre-Seigneur dans ses bras sacrés, et l'on conserve encore aujourd'hui cette image à Constantinople [4]. » Voilà, certes, des preuves irrécusables de cette croyance. Plusieurs autres villes prétendirent, dès les temps les plus reculés, à l'honneur de posséder aussi des portraits de la Vierge peints de la main de saint Luc [5]. Paul Arringhi assure que l'on a trouvé à Rome, dans un souterrain près de l'église Sainte-Marie, dite *in viâ latâ,* une ancienne inscription où il est dit d'un portrait de la sainte Vierge que c'est un des SEPT peints par saint Luc [6]. On connaît encore trois ou quatre portraits semblables dont le principal a été placé, par Paul V, dans la basilique de Sainte-Marie Majeure [7]. L'antiquité de ces différentes images de la Vierge est établie ; et l'on peut remonter ainsi, de traditions en traditions, jusqu'aux temps apostoliques. Recueillons maintenant les détails que les vieux auteurs nous ont laissés sur Marie.

Nicéphoras a emprunté la description suivante à saint Epiphane : « ... La gravité et la plus grande décence régnaient dans toutes ses actions; elle parlait peu, mais toujours à propos : toujours affable, elle était honorée et respectée de chacun. Sa taille était moyenne, elle avait le teint couleur de froment, les cheveux blonds, les yeux vifs, la prunelle tirant sur le jaune et à peu près de la couleur d'une olive, les sourcils d'un beau noir et bien arqués, le nez assez long; les lèvres vermeilles, d'où il ne sortait que des paroles pleines de suavité. Sa figure était ovale; elle avait les mains et les doigts longs. Ses habits étaient de la couleur naturelle de la laine [8]. » Marie, reine des anges, cette femme admirable que l'univers entier a salué *pleine de grâces,* a toujours été un type de beauté dans l'imagination des peuples, et l'Église catholique s'écrie en célébrant la beauté de la sainte Vierge :

Vous êtes toute belle, ô Marie, et aucune tache n'est en

1 Nicephoras. — Hist. eccles. Lib. XV, cap. XIV.

2 Metaphrastes. — Comment. sur la vie de saint Luc.

3 Assemani. — Kalendaria Ecclesiæ universæ. — Ad 18 octobre. — tom. V, pag. 306, in-4°.

4 Theophanes Cerameus. — Homil. XX. In dominicam orthodoxiæ de sanctis imaginibus. — Paris, 1644.

5 Consulter Baillet. Vies des saints au 15 août : *Les images de la Vierge auxquelles on a rendu quelque culte.*

6 Arringhi.—Roma subterranea. Lib. III, cap. XLI, in-folio. — D. de Montfaucon. Diarium italicum, in-4°, pag. 239.

7 Ibi videtur famosa illa B. Virginis cum puero Jesu imago, pictores aiunt, S. Luca. — Montfaucon, Diarium italicum, pag. 106.

8 Nicéphoras. — Lib. II, cap. 23. — Le P. Théophile Reynaud, dans son traité *Laus brevitatis,* passe en revue une grande quantité de nez. Selon lui, le nez de Marie était long et aquilin comme l'a représenté S. Luc; c'est, dit-il, une marque de dignité.

vous! vous êtes belle et exempte de péché, ô vierge très-pure, soyez à jamais bénie!

Bénie soit votre tête remplie de la sagesse céleste!

Bénis soient vos cheveux, symbole des très-chastes pensées de votre esprit!

Bénis soient vos yeux pleins de douceur, qui les premiers ont mérité de voir le fils de Dieu!

Bénies soient vos joues que seul, Jésus petit enfant, a baisées avec tendresse!

Bénie soit la bouche charmante qui a imprimé sur le fils de Dieu des baisers très-doux!

Bénies soient vos oreilles qui ont été dignes d'entendre de la bouche de l'ange les premières harmonies du nom de Jésus!

Bénie soit votre langue qui a répété après l'ange ce nom divin!

Béni soit votre cou que Jésus embrassait si souvent de ses petits bras!

Bénies soient vos mains qui ont porté Jésus!

Bénie soit votre poitrine sur laquelle vous serriez ce gracieux enfant!

Bénies soient les mamelles qui ont allaité Jésus et qu'il a pressées de ses divines lèvres!

Bénies soient les entrailles qui ont porté pendant neuf mois le fils éternel du Père!

Bénis soient ces pieds qui, par amour pour Jésus, ont fait des voyages fatigants [1]!

Il est constant que la tradition avait transmis d'âge en âge quelques détails sur la personne des saints apôtres Pierre et Paul, et qu'il en existait d'anciens portraits d'après lesquels Nicéphoras donne la description suivante :

« Pierre n'avait pas beaucoup d'embonpoint; sa taille était au-dessus de la moyenne; il avait le teint pâle ou plutôt tout-à-fait blanc. Ses cheveux et sa barbe crépus et épais n'étaient pas fort longs; ses yeux étaient comme des taches de sang, la prunelle était noire; il n'avait pas de sourcils; son nez, assez long, s'aplatissait à l'extrémité. Paul était petit de taille; il était un peu voûté; il avait le front chauve; son regard était extrêmement agréable. Il n'avait point les sourcils élevés; son nez long et aquilin était beau; sa barbe grise descendait assez bas. » Déjà, au IIIe siècle, saint Irénée raconte qu'une femme de la secte des carpocratiens, nommée Marcelline, conservait l'image du Sauveur, et même de saint Paul, avec celles de Pythagore, de Platon et d'Aristote. Un vieil auteur, du reste très-peu sûr, mais que l'on peut citer comme tradition, Lucius Charinus, fait mention d'un portrait de saint Jean l'Évangéliste possédé par un chrétien nommé Lycomède. Ainsi l'on peut conclure, d'après les monuments ecclésiastiques, que l'Église a longtemps conservé des images primitives, des portraits vraiment types des grands personnages historiques du christianisme. Aimons, vénérons, imitons ces antiques monuments des premiers âges, qui auraient dû servir de modèles à tous les artistes qui ont eu à peindre le Christ, la Sainte-Vierge et les apôtres; ainsi nous nous rapprocherons davantage de cette précieuse ressemblance que la tradition a fidèlement conservée. La renaissance est venue porter le dernier coup à l'art chrétien; le naturalisme envahit tout. Raphaël, corrompu dans son cœur, oublia les anciens types conservés avec amour par Giotto, Beato Angelico da Fiesole, et même Pérugin, et se plongea dans le naturalisme le plus impur en présentant à la vénération des fidèles les portraits des prostituées les plus célèbres de l'Italie. Une fois entré dans cette funeste voie, l'art se paganisa; les scènes évangéliques voilèrent légèrement les infamies mythologiques. Ce grand malheur social, littéraire et artistique, qu'on appelle *renaissance*, a préparé les voies au grand malheur religieux qu'on appelle le *protestantisme*. La réforme à sa naissance crut signaler son retour à la doctrine primitive par la proscription des arts, et, après bien des siècles, on vit renaître l'hérésie iconoclaste dans toute sa fureur; mais en même temps l'Église catholique, réunie à Trente, proclama solennellement que l'humanité ne pouvait pas vivre sans le BEAU.

« Le saint concile enjoint aux évêques et à tous ceux qui sont chargés de l'instruction, qu'ils doivent aux peuples de leur enseigner... qu'on doit avoir dans les églises les images de Jésus-Christ, de la vierge mère de Dieu, et des autres saints et qu'il leur faut rendre l'honneur et la vénération... de sorte que par les images que nous baisons et devant lesquelles nous nous découvrons et nous nous prosternons, nous adorons Jésus-Christ et nous vénérons les saints dont elles portèrent la ressemblance... Qu'on recueille un grand fruit des saintes images, non-seulement parce que le peuple est averti par là des dons et des bienfaits qu'il a reçus de Jésus-Christ, mais qu'il soit excité à adorer Dieu, à l'aimer et à pratiquer les exercices de piété... Que toute superstition soit ôtée dans l'invocation des saints, dans la vénération des reliques et dans l'usage sacré des images. Qu'on rejette bien loin tout gain dèshonnête, surtout qu'on évite tout ce qui est indécent, en sorte qu'on ne peigne point les images d'une manière peu honnête, et en leur donnant une beauté peu modeste, et si quelqu'un enseigne ou tient quelque opinion contraire à ce décret QU'IL SOIT ANATHÈME [1]! — Oh! oui anathème, sept fois anathème aux artistes païens qui ont rempli nos églises de statues et de tableaux *indécens!* Anathème, sept fois anathème, aux prêtres et au peuple catholique qui ont souffert de semblables choses! — Cependant la foi n'échauffait plus les âmes et le scandale vint à un tel point qu'à la fin du XVIIIe siècle, le grand pape Benoît XIV, fut obligé de prendre des mesures sévères contre les désordres de cet art païen. Le mal a paru longtemps irremédiable, car il n'y avait plus d'artistes pour comprendre les véritables types chrétiens. L'art allait se matérialisant, se naturalisant à mesure que la foi

1 Il est impossible de rendre la douceur du latin :

... Benedicti sint capilli tui, castissimas mentis tuæ cogitationes significantes!... Beuedictæ sint genæ tuæ, quas solus Jesus infantulus suavissimè deosculatus est!... Benedictum collum tuum, quod Jesus sæpe numero teneris brachiis suis strinxit, et dulciter amplexatus est!... Benedicta ubera tua, quæ Jesum lactare, et ab illius divinis labris contingi meruerunt! — *Fasciculus precarum catholicarum* Dilinghem 1622, in-12. — Sur la sainte beauté de chaque membre de la sainte Vierge, voir Denys le chartreux : *de laudibus Mariæ,* lib. I, art. 18. et sequent. — Il y a aussi des détails curieux dans les ouvrage suivants : *Elucidarium deiparæ*, par le jésuite Poza. Le livre IIIe est intitulé *De corpore virginis,* il est rempli d'une érudition aussi vaste qu'intéréssante. Lyon, 1267, in-4°. — *Knleudarium sacratissimæ virginis Mariæ.* Douay, 1538, in-8°. — Ouvrage que l'on devrait réimprimer à l'usage des artistes. — *Sanctuaria santæ Mariæ virginis*. Rome, 4 vol. in-8°.

1 Illud vero diligenter doceant episcopi per historias mysteriorum nostræ redemptionis picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis, et assiduè recolendis : tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi... omnis porro superstitio in sanctorum invocatione, reliquiarum veneratione et imaginum sacro usu tollatur... omnis deniquè lascinia vitetur ita ut procaci verustate imagines non pingantur, nec ornentur... *Nihil profanum, nihilque in honestum apparent;* cum domum dei deceat sanctitudo.

CONC. LII TRIDENTINI SESSIO XXV.

s'affaiblissait ; aussi plusieurs écrivains assis sur des ruines, et entraînés par un mouvement dont ils n'avaient point le secret, ont proclamé que le monde allait dégénérant. Le moment de la génération est arrivé [1] : nous comprenons enfin que les arts ne peuvent fleurir qu'à la condition de la foi et que l'inspiration n'est puissante et salutaire que lorsqu'elle est sociale et religieuse. Le christianisme, cette religion éternelle qui unit le passé à l'avenir ouvre, devant l'humanité une nouvelle ère de travaux et de gloire. C'est comme un monde nouveau vers lequel il faut se diriger, au lieu de louvoyer avec une désolante timidité. N'avons-nous point dans le cœur d'invincibles pressentiments? ne sentons-nous pas les parfums de la terre prochaine? Viennent donc autour de la croix, ce mât du navire du monde, tous ceux qui ont de larges amours dans le cœur : associons nos efforts pour entraîner l'humanité vers cet avenir. Unis dans la communion des saints comme les cordes harmonieuses d'une même lyre, nos voix et nos travaux s'élèveront vers Dieu comme une seule hymne. A vous surtout, jeunes artistes, nous dirons ces paroles d'encouragement : revenez à la foi des vieux âges, incarnez dans vos œuvres les vérités éternelles, types de l'art, types purs et nobles qui seront perfectionnés par une étude plus approfondie de la forme. Mais gardez-vous de croire que les études anatomiques suffisent pour l'art chrétien. Vous pourrez bien, dans vos *académies,* représenter l'homme se débattant sous la souffrance physique et morale, jamais dans vos œuvres, le Christ, l'homme Dieu ne s'élèvera *libre entre les morts* [2]. Vous pourrez représenter une femme dont tous les traits harmonieux plairont aux sens; jamais vous n'offrirez à notre affectueuse vénération Marie tout aimable, la mère de la divine grâce : et ces saintes femmes du christianisme qui sont plus belles que la beauté, *qui sont belles comme le temple* de la pudeur et de l'humilité [3]. Vous pourrez faire des gladiateurs, jamais des martyrs. Prenez garde qu'en restant ainsi plongés dans le naturalisme, votre cœur ne soit dépravé et votre intelligence obscurcie [4]. Oui, l'art est un sacerdoce et l'artiste doit être saint parce qu'il passe sa vie au milieu des choses saintes. L'artiste doit être pur, afin qu'il puisse contempler Dieu [5], Dieu ce beau incomparable vers lequel l'homme doit tendre et graviter incessamment. L'artiste sera un homme de foi et de prière; il vivra sur la montagne dans la contemplation des splendeurs éternelles, puis à chaque œuvre il redescendra sur la terre pour traduire aux yeux de ses frères les beautés qui ont enivré son extase.

O mon Dieu, qui nous donnera de voir ces choses !

EMILE CHAVIN.

1 M. de Montalembert et le livre de M. Rio ont beaucoup contribué à l'heureuse révolution qui s'est faite depuis quelques années, les catholiques leur doivent de la reconnaissance.
2 Inter mortuos liber. Psalm. 87.
3 Filiæ eorum compositæ in similitudinem templi. Psalm. 143.
4 Tenebris obscuratum habentes intellectum. S. Paul aux Ephésiens, chap. IV.
5 Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt. S. Math., cap. V.

HISTOIRE DES ARMES DE GUERRE

DEPUIS ÉNÉE JUSQU'A LOUIS XIV.

(*Suite et fin.*)

Il faut se rappeler, en abordant cette histoire, un principe et un fait fort importants : ce principe, c'est que les armures uniformes ne datent jamais, dans aucun pays, que de l'époque où l'État paye les dépenses des troupes, et établit des fabriques d'armes et d'habillement ; le fait, c'est que les Romains avaient déjà quitté, dès le règne de l'empereur Gratien, le casque et la cataphracte, laissant leur bras et leur poitrine sans défense, et couvrant leur tête, comme les Barbares, de peaux d'ours, de chacals et de loups ; les officiers seuls avaient conservé, sinon toute l'ancienne armure, au moins le casque et le plastron. Et, comme les armées romaines avaient ainsi abandonné leur antique panoplie, pour s'armer aussi légèrement que les Barbares, il faut conclure que ceux-ci ne portaient, en général, ni casque, ni cuirasse, ni grèves, ni brassards. Nous disons en général, parce que le principe de l'armement uniforme était inconnu chez les Barbares, et ne remonte pas, en France, plus haut que la fin du XVIe siècle. Ce serait donc raisonner sans solidité, de conclure, de la présence du mot casque ou du mot cuirasse dans des chroniqueurs du VIe au Xe siècle, que les guerriers européens de ces époques portaient uniformément des cuirasses ou des casques. Comme le système de la solde régulière était parfaitement inconnu parmi les Barbares chaque combattant s'armait à ses frais, et par conséquent à sa guise. Ce ne serait pas non plus faire un travail d'une rigueur concluante et décisive, que d'essayer de déterminer la forme exacte des casques usités durant ces siècles, parce qu'elle était déterminée, ainsi que celle des autres armes, par l'arbitraire de ceux qui les portaient. Il n'y a, pour caractériser les époques, que quelques traits généraux des armures, dans le détail desquels nous allons entrer.

L'ARMURE défensive la plus générale jusqu'au XIVe siècle, fut la cotte de mailles, employée, ainsi que nous l'avons vu, par les guerriers antiques ; seulement, la forme et l'étendue de cette cotte de mailles varièrent un peu. Il serait impossible de préciser cette étendue et cette forme avant le milieu du XIe siècle, faute de monuments; mais cette incertitude se réduit en définitive à savoir si la cotte eut ou n'eut pas toujours des manches, si elle se compléta ou non par le camail et par les grèves; à quoi il doit être certainement exact de répondre que la cotte de mailles eut quelquefois des manches, et que quelquefois elle n'en eut pas; et que les guerriers portèrent alternativement, et quelquefois simultanément, le camail et le casque, toujours en vertu de ce grand principe, que les combattants s'armaient à leurs frais et à leur guise, et en vertu de ce fait, que l'on trouve des exemples de ces variations pour les époques postérieures, sur lesquelles les monuments abondent.

Le premier monument authentique où l'on trouve l'emploi bien précisé de la cotte de mailles, c'est la célèbre tapisserie de Bayeux, connue sous le nom de tapisserie de la reine Mathilde. Elle est relative à la descente en Angleterre de Guillaume le Bâtard, et elle a été faite durant la seconde moitié du XIe siècle [1].

Cette tapisserie offre elle-même l'exemple des différentes formes que pouvait affecter la cotte de mailles. Il y a des guerriers, et c'est le plus grand nombre, dont la cotte de mailles prend exactement le corps depuis la tête jusqu'aux genoux [2]; elle couvrait même la tête comme une capeline, ne laissant apercevoir le visage que par un grand trou rond [3]. Le casque se mettait par-dessus la capeline ; mais il y a des guerriers qui ont la capeline

1 Anc. Tapisseries, publiées par MM. Achille Jubinal et Sansonnetti. — 2 Tapisser. de Bayeux, planche 7. — 3 Ibid., pl. 16.

sous le casque [1]. La cotte de mailles de la tapisserie a toujours des manches plus ou moins longues; quelquefois elles vont jusqu'au coude [2], quelquefois jusqu'au poignet [3]. Certains guerriers ont des grèves, en étoffe de mailles, qui viennent joindre la cotte aux genoux [4]; d'autres sont couverts de la cotte, faite d'une seule pièce, de la tête aux pieds [5]; ces guerriers portent des souliers faits comme les nôtres [6], et les cavaliers ont tous généralement le long éperon droit [7]. Les chevaux qu'ils montent ne sont pas ferrés et ne sout pas armés; ils ont une selle à branche recourbée [8].

Au XIIe siècle, on trouve encore la cotte de mailles portée comme unique armure, et à peu près avec les formes employées dans la tapisserie de Bayeux. Le moine de Marmoutiers, qui vivait durant la première moitié du XIIe siècle, sous Louis le Jeune, rend compte de la cérémonie faite à Rouen, un peu avant l'année 1130, lorsque Geoffroi fut vêtu d'une « cuirasse incomparable » faite de mailles doubles de fer, et de chausses également de mailles, et dont nulle flèche et nulle lance ne pouvaient percer le tissu [9]. Le moine de Marmoutiers emploie le mot cuirasse, parce que la langue latine, dont il se servait, n'avait pas d'expression pour signifier cotte de mailles; mais les détails qu'il donne font connaître bien évidemment que c'est de la cotte de mailles qu'il s'agit, et qu'elle était jointe aux grèves qui se voient dans la tapisserie de Bayeux.

Du reste, le mot cuirasse, employé d'une manière aussi impropre, se trouve encore dans le moine Rigord, au sujet de la bataille de Bouvines, ce qui va montrer que l'usage de la cotte de mailles était encore général durant la première moitié du XIIIe siècle. Il s'agit de Renaud de Dammartin, comte de Boulogne, qui avait été abattu de son cheval, et qu'un soldat voulait percer d'un poignard. Ses bottes, dit Rigord, étaient tellement unies aux pans de sa cuirasse, qu'il fut impossible de trouver un endroit par où la lame pût pénétrer [10]. Ces bottes étaient des grèves ou des chausses de mailles comme celles du comte d'Anjou, et cette cuirasse, ayant des pans auxquels les grèves se trouvaient attachées, était une cotte de mailles, ou plutôt un haubert, comme en portent les Normands de la tapisserie de Bayeux. Cependant, vers le milieu du XIIIe siècle, l'armure de corps se compliqua. Voici de quoi elle se composait, d'après des détails précis empruntés à Guillaume le Breton. Les guerriers portaient sur leur chemise un plastron en fer battu, qui leur couvrait la poitrine, et qui était probablement doublé d'étoffe ou de cuir; par dessus ce plastron ils mettaient le gambesson, sorte de tunique serrée et contre-pointée,et garnie de bourre [11]. Un compte des bailllis de France, de l'année 1268, cité par Daniel, mentionne une dépense faite pour le taffetas et la bourre de gambessons [12]. Par-dessus le gambesson venait la cotte de mailles ou le haubert, en mailles de fer doubles, et fortement cousue aux chausses. Il ne faut, du reste, jamais oublier qu'au moyen âge les guerriers s'habillaient à leurs frais, et que la taille, la force et la fantaisie de chacun d'eux influaient sur les éléments et sur la forme de leurs armures. Notons la présence du plastron, que Guillaume le Breton appelle patène; nous verrons que ces plaques de fer rondes s'appliqueront successivement sur les bras et sur les jambes, et deviendront le principe des armures pleines et fermées, qui commencèrent d'être en usage à la fin de la première moitié du XIVe siècle. Nous allons maintenant revenir sur nos pas, pour reprendre l'histoire de l'armure de tête, qui mérite d'être mise à part et étudiée pour elle-même.

Il faut dire des casques, durant les premiers siècles qui suivirent l'établissement des Barbares en-deçà du Rhin, ce que nous avons dit de l'armure en général, à savoir qu'ils conservèrent les caractères indécis, divers et mélangés qu'ils avaient avant la chute d l'empire romain.

Il y avait alors plus de cinq siècles que les Barbares faisaient partie des armées romaines comme auxiliaires, et ils y avaient conservé leur manière nationale de se vêtir et de s'armer, puisque les légions romaines l'avaient imitée du temps de l'empereur Gratien, d'après le témoignage de Végèce. Les Barbares eurent donc, après la chute de l'empire, le casque qu'ils avaient sous les empereurs. Ajoutons que ce casque avait des formes très-diverses, comme les armures.

Nous croyons qu'on ne serait pas dans le vrai si l'on voulait systématiser avec un peu de rigueur la forme des casques avant le XIIIe siècle. Les monuments figuratifs authentiques les plus anciens où des casques se trouvent représentés, sont les manuscrits conservés à la Bibliothèque du Roi, sous le nom de Bible de Metz et d'Heures de Charles le Chauve; ils remontent au milieu du IXe siècle. Les casques qui y sont peints ressemblent à des casques romains découronnés de leurs cimiers; mais il ne faudrait pas conclure de là que tous les casques de ce temps fussent faits ainsi, parce que, comme nous l'avons déjà dit, le principe de l'uniforme était complétement inconnu au moyen âge.

Il faut arriver à la fin du XIe siècle pour trouver un autre monument figuratif où des casques soient reproduits : c'est la tapisserie de Bayeux. Les soldats, ou plutôt les vassaux de Guillaume le Bâtard, représentés sur cette tapisserie, portent un casque assez pointu, et remarquable par un prolongement de la paroi antérieure, qui descend généralement jusqu'à la bouche, quelquefois jusqu'au menton, sur une largeur qui couvre l'espace compris entre les deux yeux [1] : ce prolongement s'appelle nasal. Nous croyons encore que l'on serait dans l'erreur, si l'on voulait donner à la présence du nasal une valeur systématique, et si on voulait en faire la base d'une espèce nouvelle de casque, introduite au XIe siècle par les Normands. Le recueil de Meyrick présente un casque, trouvé à Pompéi, avec un nasal absolument semblable [2]. Meyrick donne ce casque comme étant étrusque; sa ressemblance générale avec ceux du tombeau de Scaurus nous fait penser que c'est tout simplement un casque de gladiateur.

Vers le commencement du XIIIe siècle s'introduisit l'usage des casques fermés, avec des ouvertures de formes diverses, pour voir et pour respirer, qu'on appelait ventail et œillères; le nasal, qui avait pour but de protéger le visage contre des coups d'épée appliqués de taille, ne fut donc plus nécessaire. Cependant Spallart reproduit des casques de templiers, ayant une grande ouverture carrée, défendue par un nasal [3]. Un très-grand nombre de casques du XIIIe siècle affectent la forme cylindrique coupée par un plan horizontal : cependant des sceaux des comtes de Flandres, de cette époque, présentent des casques pointus [4]; le recueil de Meyrick présente des casques ronds [5]; et, quoique le caractère général des casques de cette époque soit d'être fermé, un manuscrit de la Bibliothèque Royale, renfermant des Chansons de gestes, offre dans ses peintures des exemples de casques entièrement ouverts [6]. Il ne faudrait donc point, nous le répétons, pas plus pour le XIIIe siècle que pour les époques précédentes, vouloir systématiser la forme des casques : elle était déterminée par la fantaisie de ceux qui les portaient, et par conséquent fort variable.

Nous avons dit que vers le milieu du XIVe siècle s'était introduit l'usage des armes pleines et fermées. Il est impossible, d'ailleurs, de préciser le point de départ chronologique de ces armes. Nous en avons trouvé tous les éléments dans les bas-reliefs du tombeau de Scaurus, dans Végèce, dans Juvénal, et dans Tite-Live. Au moyen âge, même pendant l'époque où le haubert de mailles était généralement en usage, nous avons vu que les guerriers employaient des plastrons et de ces plaques rondes en mé-

1 Tapisser de Bayeux, pl. 15.—2 Ibid., pl. 20.—3 Ibid., pl. 16.—4 Ibid., pl. 16.—5 Ibid., pl. 16.—6 Ibid., pl. 7.—7 Ibid., pl. 19.—8 Ibid., pl. 19.—9 Joann. Monach., maj. Monaster. hist. Gaufred. Ducis; inter-rer. Gallic. et Francicar. scriptor., t. XII, p. 521.—10 Rigord. de Gest. Philipp. Aug., ad ann. MCCXIV.—11 Wuillelm. Brit. Philipp., lib. XI, 123-4-5-6. — 12 Daniel., hist. de la Milic. franç., lib. VI, chap. I.

1 Tapisser. de Bayeux, pl. 16. — 2 Meyrick, t. I, pl. XLIV, fig., éd. 1830. — 3 Spallard., t. V, p. 114. — 4 Olivier de Vree, Généalog. des comt. de Flandres. — 5 Meyrick, t. I, pl. XXI, éd. 1824.—6 Manuscr. de la Biblioth. du Roi, côté 210-6766.

tal plein que Rigord appelle patènes. Ce sont ces patènes, multipliées de plus en plus, qui vont s'étendre chaque jour et constituer, dans les premières années du xve siècle, le système des armures pleines et fermées.

Disons, avant d'aller plus loin, que l'on trouve des traces d'un troisième système d'armures entre le haubert de mailles et l'armure pleine; c'est la brigandine, espèce de souvenir de la cataphracte romaine. La brigandine est formée de petites lames d'acier superposées, découpées comme des écailles, clouées sur une toile forte, et recouvertes d'une seconde toile servant de doublure à un corset de velours. On trouve dans Meyrick un dessin représentant Richard Fitzhugh, connétable de Chester en 1141, lequel est revêtu de la brigandine [1]. On en voit une à peu près entière au Musée d'Artillerie de Paris [2]. Il ne faudrait pas confondre la brigandine avec une pièce appelée branconnière, qui s'ajoute souvent aux cuirasses pleines pour servir de garde-reins, comme on en voit un exemple dans une armure du Musée d'Artillerie, qui doit être de la fin du xve siècle, et qu'on a longtemps attribuée à Roland [3]. L'armure de Richard Fitzhugh a des pédieux aussi démesurés que ceux des armures du temps de Charles VI.

C'est vers le commencement du xiiie siècle que les plaques de métal plein commencent à s'appliquer extérieurement sur le haubert. Une armure d'Alexandre II, roi d'Écosse, de l'année 1214, dessinée par Meyrick, a des cubitières pleines [4]. Une armure d'un homme d'armes de l'année 1250, et une armure d'un chevalier nommé Études d'Arsic, de l'année 1260, ont des genouillères [5]. On trouve le gantelet d'écailles pleines dans l'armure d'un chevalier de l'année 1295 [6]. Les grèves pleines apparaissent en l'année 1310, dans une armure du prince de Galles, qui fut depuis Édouard III [7]. En 1315, on trouve une armure d'Aylmer de Valence, comte de Pembrock, formée d'un haubert de mailles, avec garde-épaules, cubitière, genouillère et grèves pleines [8]. Les brassards et les grèves en métal plein apparaissent ensemble dans une armure du roi Édouard II, en l'année 1320 [9]. On trouve des cuissards pleins en 1365, dans une armure appartenant à un chevalier nommé sir Guy de Brien [10]. Enfin, l'armure pleine tout entière se montre en 1397, dans un dessin représentant un chevalier de la maison de Blanchfront [11]. Le second exemple qu'on en trouve est une armure de l'année 1416, représentaut Richard de Vere, comte d'Oxford [12].

Le Musée d'Artillerie de Paris, qui est du reste incomparablement plus riche que l'Armeria-Real de Madrid et que la Tour de Londres, ne contient pas d'armures pleines qui remontent authentiquement plus haut que le règne de Charles VI. Ce n'est même que par des conjectures, d'ailleurs assez fondées, que quelques armures ont été considérées comme appartenant à cette époque [13]. Les armures les plus anciennes ayant une date certaine qui se voient au Musée, sont les deux armures de Louis IX, mort en 1483. Elles sont, comme toutes celles du xve et surtout du xvie siècle, en acier battu et plein, avec des articulations aux jointures [14]. Les armures faites pour combattre à pied ont les cuissards fermés par-derrière, ainsi qu'on peut le voir dans le harnais que des traditions présentent comme ayant appartenu à Jeanne d'Arc [15].

On peut suivre, au Musée d'Artillerie, l'histoire des armures depuis Louis XI, mort en 1483, jusqu'à Louis XIV, mort en 1715. On y verra, pour le règne de Charles VIII, l'armure du maréchal Philippe de Crèvecœur, mort en 1494 [16]; pour le règne de Louis XII, l'armure de Bayard, portant la date de 1515 [17]; pour le règne de François Ier, l'armure même que ce grand guerrier avait à la bataille de Pavie, le 24 février 1525 [18]; pour le règne de Henri II, l'armure du maréchal Oudard du Biez, mort en 1553 [1]; pour le règne de François II, une armure portant sur la cuirasse une salamandre, un croissant et une fleur de lis, et qu'on peut regarder comme ayant appartenu à ce prince [2]; pour le règne de Charles IX, une belle armure de ce prince toute dorée [3]; pour le règne de Henri III, l'armure du Balafré, tué à Blois en 1588, armure colossale, dont le casque seul pèse vingt livres [4]; pour le règne de Henri IV, l'armure du duc de Mayenne, chef de la Ligue, mort en 1611, laquelle pèse quatre-vingt-six livres [5]; pour le règne de Louis XIII, l'armure de Jean-Louis de Nogaret de la Valette, duc d'Épernon, mort en 1642 [6]; enfin, pour le règne de Louis XIV, l'armure même de ce prince, fabriquée à Brescia, en 1688, par Garbagnani, et qui lui fut offerte par la république de Venise [7].

L'histoire des armures pleines va donc du temps d'Homère au temps de Corneille : elles commencent à Achille, et elles finissent à Louis XIV.

Ces armures étaient généralement portées par les cavaliers, et celles qui étaient destinées au combat à pied n'en différaient qu'en ceci, qu'elles étaient complétement closes. Les chevaux étaient pareillement armés de toutes pièces, et voici, comme un des exemples les plus complets, l'armure du cheval de Charles-Quint tirée de l'Armeria-Real de Madrid.

L'armure du cheval est composée de cinq grandes pièces, qui sont : le chanfrein, le hausse-col, le gorgerin, le garde-flancs et la croupière; toutes cinq pièces comprises sous le nom général de *barde*. Le chanfrein est d'une seule pièce, en fer battu, couvrant la tête de la nuque aux naseaux, avec deux garde-joues; il est percé de deux œillères, et terminé par deux cornes de bélier qui servent d'enveloppe aux oreilles. Le hausse-col va de la nuque au garrot, enveloppant complétement le cou d'une espèce de brigandine à écailles d'acier, fermée par-devant avec des boucles. Le gorgerin, d'une seule pièce, fait le tour du poitrail, et se joint à la selle par ses deux bouts; son rebord supérieur touche le hausse-col, et son rebord inférieur est relevé pour faciliter la marche du cheval. Le garde-flancs est, à proprement parler, une sorte de housse en métal qui sert de pendentif à la selle. La croupière est une pièce immense qui enveloppe la partie postérieure du cheval, comme le gorgerin enveloppe la partie antérieure, et qui est relevée par le bas comme lui, afin de faciliter l'élan nécessaire à la course. Nous ne parlons pas des ornements de sculpture et de gravure qui font quelquefois un chef-d'œuvre d'art de ces armures; nous nous tenons à la forme même qui les constitue.

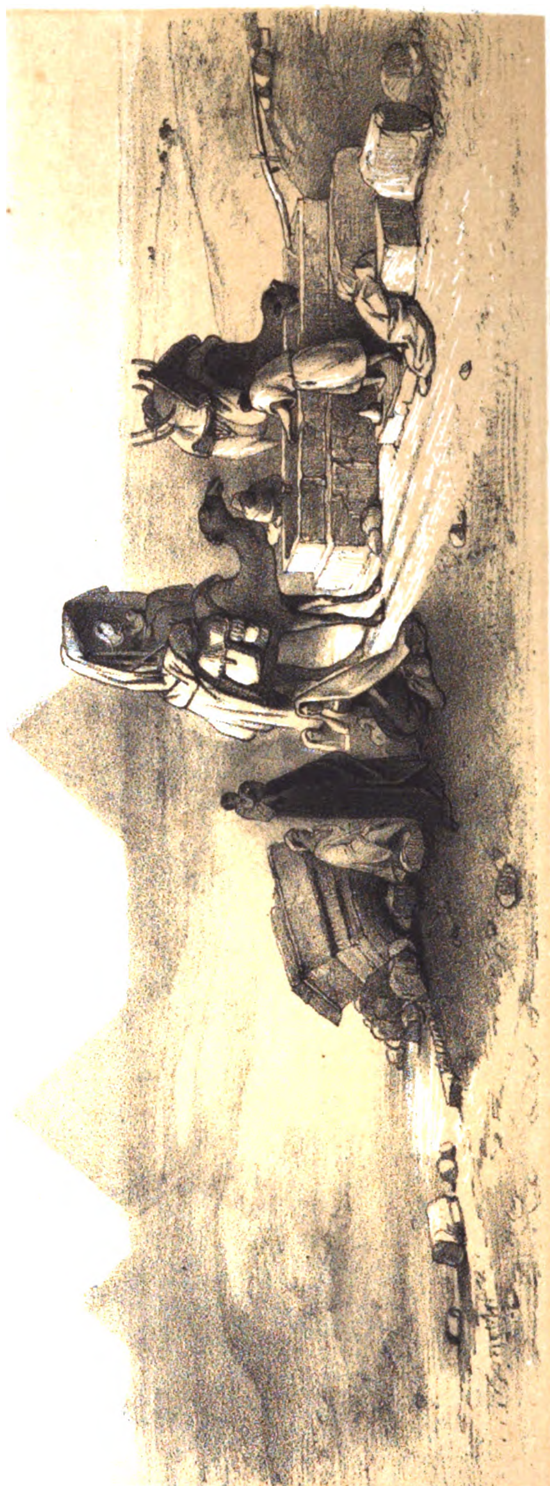
Nous devons ajouter, pour compléter ce qui concerne le cheval de bataille, que l'usage du ferrement fixe avec des clous était établi au xixe siècle. Dans une tapisserie, tirée du château de Bayard, représentant la prise de Troie, et qui remonte à l'époque où l'armure pleine et close n'était pas encore en usage, le cheval duquel Diomède a été précipité est très-visiblement ferré avec des clous, tant aux pieds de devant qu'aux pieds de derrière [8].

Il faut revenir maintenant, avant de terminer ce qui touche la panoplie moderne, à la forme nouvelle des casques qui s'introduisit avec les armures pleines.

Le principe général de ce nouveau casque, qui se montre seulement pour la première fois pendant la première moitié du xive siècle, c'est d'être entièrement clos, avec une partie mobile sur le devant, tournant autour de deux pivots placés latéralement et se levant ou s'abaissant à volonté pour couvrir ou pour laisser voir le visage : c'est le casque appelé *casque à visière mobile*. Quant à sa forme, elle varie beaucoup : il y en a de pointus [9], il y en a d'aplatis [10], il y en a de ronds [11]. La forme de cette visière

1 eyrick, t. I, pl. XII, éd. 1824. — 2 Salle des Armures, n° 261. — 3 Ibid., n° 3. — 4 Meyrick, t. I, pl. XIV. — 5 Meyrick, t. I, pl. XX. — 6 Meyrick, t. I, XXIV. — 7 Ibid., t. I, pl. XXVII. — 8 Ibid., t. I, pl. XXIX. — 9 Ibid., t. I, pl. XXX. — 10 Ibid., t. I, pl. XXXIV. — 11 Ibid., t. I, pl. XXXVI. — 12 Ibid., t. I, pl. XXXIX. — 13 Salle des Armures, n° 1. — 14 Ibid., n° 21. — 15 Ibid., n° 14. — 16 Ibid., n° 25. — 17 Ibid., n° 29. — 18 Ibid., n° 36.

1 Salle des Arm., n° 38. — 2 Ibid., n° 26. — 3 Ibid., n° 48. — 4 Ibid., n° 53. — 5 Ibid., n° 63. — 6 Ibid., n° 71. — 7 Ibid., n° 81. — 8 Ancienn. tapisser. — Tapisserie de Bayard, pl. II. — 9 Stothard., Sepulchral Monuments. London, 1811, casqua de lord John Montaigu. — 10 Millin, Monuments franç., t. I, pag. 1, casque de Charles VII. — 11 Musée d'Art., salle des Armur., n° 36 casque de François Ier.



mobile est elle-même très-diverse. On voit au Musée d'Artillerie le casque du sire d'Imbercourt, tué à la bataille de Marignan, et dont la visière représente une face humaine avec des moustaches [1]. Il faut donc se borner à dire de ce casque nouveau, complément des armures pleines, qu'il a pour caractère d'être entièrement clos et d'avoir une visière mobile. Il dure depuis le commencement du XIVe siècle jusqu'à la disparition complète des armures, au XVIIe, accompagné de l'armet, du morion, de la salade et de la bourguignotte, qui étaient des casques plus ou moins ouverts, généralement à l'usage de l'infanterie.

Nous avons vu que la dernière armure pleine que nous avons trouvée est celle de Louis IV. La noblesse guerrière méprisa longtemps l'artillerie, qui détruisait l'ancienne tactique. Il répugnait à ces braves gentilshommes de se cacher derrière des terrassements pour lancer des boulets à l'ennemi. Il fallut trois siècles et les ravages affreux que le canon faisait dans les rangs de la gendarmerie féodale pour vaincre l'obstination des chevaliers.

Il y eut un temps où les gentilshommes voulurent lutter, par la lourdeur des armures, contre la force des balles et des boulets. « Ils ont si fort passé mesure, disait sous Charles IX le grand capitaine La Noue, que la plupart se sont chargés d'enclumes au lieu de se couvrir d'armures... Les armes d'aujourd'hui sont si grièves, qu'un jeune gentilhomme, à trente-cinq ans, est tout estropié des épaules d'un tel fardeau [2]. » Plus tard, lorsque la noblesse vit que les cuirasses ne résistaient pas aux armes à feu, elle voulut passer d'un extrême à l'autre, et elle négligea toute précaution. Un édit de Louis XIII, de l'année 1638, ordonna aux gentilshommes, sous peine de dégradation, de s'armer d'armes défensives [3].

A. Granier de Cassagnac.

SALON DE PARIS

EN 1847.

Peinture. — *MM. Horace Vernet, Ziegler, Couture, Rod. Lehmann, Robert Fleury, A. Hesse, Roqueplan, Champmartin, etc., etc.*

De quatre mille huit cents objets d'art présentés au jury cette année, deux mille trois cent vingt et un, ce qui fait un peu moins de la moitié, ont été admis à l'Exposition. Le jury s'est montré sévère; mais si l'on suppose non sans raison que les morceaux refusés pris en masse sont inférieurs à un tiers des compositions très-faibles qui se trouvent comprises parmi celles que l'on voit aujourd'hui à l'Exposition, il faudrait en conclure que si tout ce qui a été envoyé au Louvre eût été admis, outre l'impossibilité de l'y placer, le petit nombre d'ouvrages de mérite se serait trouvé confondu, noyé dans un océan de médiocrité, circonstance très-défavorable à l'art et fort peu récréative pour le public.

Le nombre toujours croissant des personnes qui se précipitent dans la carrière des arts semble devoir donner lieu à une petite révolution dont j'ai déjà signalé les symptômes. Les expositions privées, les *exhibitions* faites sous divers prétextes, mais au fond qui ont pour objet de répondre au double désir fort naturel qu'ont, d'une part, nos artistes distingués de ne pas se trouver confondus avec les plus faibles élèves et les plus minces amateurs, et de l'autre le public qui est las de chercher, comme dans un bazar ouvert à toute marchandise, quelques bijoux de prix; les exhibitions, dis-je, menacent de mort l'Exposition du Louvre qui est déjà fort malade. Car personne n'ignore que, parmi les artistes de l'Institut qui font partie du jury, il y en a un bon nombre, des plus habiles et des plus célèbres, qui se dispensent de remplir cette lourde tâche, et s'il faut s'en fier aux bruits qui courent depuis un an, l'élite de nos peintres aurait pris la résolution de faire des associations privées pour exposer ses ouvrages à part.

Indépendamment d'une concurrence qui agit au Louvre, bien moins par la qualité que par le nombre, sur les hommes dont le talent est fait, certaines décisions arbitraires que prend souvent le jury à leur égard leur fait redouter de se présenter à ce concours annuel qui de temps en temps les fait retomber dans la catégorie des élèves qui s'y exposent pour la première fois. Ainsi je citerai les noms de plusieurs artistes qui, depuis 1829 jusqu'à ce jour, ont, par des talents divers, captivé l'attention publique et acquis de la célébrité, parmi lesquels plusieurs ont obtenu des travaux du gouvernement et reçu des récompenses honorifiques, et qui cependant ont vu leurs ouvrages refusés. Tels sont MM. Delacroix, Tony Johannot, Decamps, Amaury Duval, Barry, Maindron, Corot, Dupré, Cabat, Marilhat, Etex, H. Flandrin, Rousseau, Odier et Chassériau.

Il ne s'agit pas en ce moment d'une question de goût, mais de droit, et l'on peut demander pourquoi la profession d'artiste n'est pas soumise aux mêmes conditions que les autres états dans la vie. On exige une patente du marchand, et l'obtention des degrés de la part de ceux qui veulent être reçus avocats et docteurs en médecine; mais ces garanties une fois prises, on n'exige pas des postulants admis ou un nouveau cautionnement ou de se présenter cinq ou six fois au baccalauréat. Pourquoi les artistes, dont le nombre si grand déjà tend à s'accroître encore, ne profitent-ils pas de la loi commune? Dans tout gouvernement sage on s'efforce toujours d'affermir les situations faites afin d'éviter aux hommes l'inquiétude de voir leur existence sans cesse remise en question, et l'on s'empresse de reconnaître largement les droits acquis.

Tout a bien changé dans la république des arts depuis une vingtaine d'années. En se reportant à 1827, on voit, par exemple, que le début d'un jeune artiste au Salon était encore pour son maître, pour ses condisciples et même pour une certaine portion du public, une petite affaire assez sérieuse pour qu'il en fût question pendant la durée de l'Exposition, et pour que le succès ou la chute du jeune athlète fût signalé dans les journaux. Mais depuis que la plupart des artistes se forment eux-mêmes ou se sont affranchis de l'espèce de responsabilité que les chefs d'école croyaient devoir prendre au sujet des premiers essais de leurs élèves, aucune digue ne s'est plus opposée au torrent débordé des débutants médiocres, et il s'est même tellement accru, que les artistes, le public et la critique n'en ont plus tenu aucun compte. J'ignore si l'on a pris note des nouveaux exposants depuis vingt ans à l'administration du Musée, mais il doit être énorme; et il serait utile de le connaître, parce qu'en éclairant la question qui nous occupe, ce renseignement pourrait aider à la résoudre.

Le rejet, le mépris du maître et des écoles a commencé à se manifester sous le régime du Directoire. Dans les livrets de cette époque on reconnaît déjà l'indépendance qu'affectent de jeunes peintres en s'intitulant : « *Élève de la nature et de la méditation.* » Bientôt il y en eut d'autres qui renièrent ouvertement les enseignements qu'ils avaient reçus, et enfin la phalange des peintres se grossissant de jour en jour, on se décida, pour diminuer le volume du livret, à supprimer l'indication des écoles d'où sortait chaque peintre. Peut-être les membres du jury pourraient-ils suppléer à cette critique paternelle et préliminaire dont se sont affranchis les jeunes artistes, si les académiciens usaient légitimement, à ce qu'il nous semble, de leurs lumières et de leur autorité pour retarder le début des commençants, sauf, quand ces derniers auraient acquis le droit d'exposition, à laisser prendre au talent de chacun une direction conforme à sa nature.

Quant aux conditions que l'on imposerait pour être reçu de

1 Musée d'art., salle des Armures, n° 28. — 2 La Noue, 15e Discours militaire — 3 Daniel, Histoire de la Milice franç., liv. VI, cap. 1.

droit à exposer, on pourrait exiger d'eux, peut-être trois admissions consécutives ; mais une fois ces épreuves supportées victorieusement, l'artiste ne dépendrait plus du jury et serait exclusivement sujet à la juridiction du public, hors les cas, toutefois, où les ouvrages présentés seraient de nature à troubler l'ordre public.

Je présente ce moyen comme ayant besoin d'être médité et amélioré, sans doute ; mais quant à la nécessité d'en employer un qui détermine le mode de réception, et fasse cesser l'état précaire où se trouvent sans cesse les artistes à chaque Exposition, elle est pressante ; et, soit que l'on prenne particulièrement en considération l'intérêt des personnes, ou que l'on envisage la question eu égard aux solennités artistiques du Louvre, je crois qu'il est indispensable de remédier à des inconvénients et à des injustices même que l'on commet malgré soi et en vertu d'un règlement fautif auquel une partie des membres du jury ne veulent pas se soumettre.

Après ces considérations générales qu'il nous a paru nécessaire de soumettre cette fois au public, nous allons commencer la revue des principaux ouvrages exposés au Salon. Je choisirai d'abord *les Deux Judith*, venant de couper la tête à Holopherne, l'une peinte par M. H. Vernet, l'autre par M. Ziegler. En disant que ces deux tableaux présentent des beautés remarquables d'exécution, c'est n'exprimer qu'un fait que tout le monde avait prévu en connaissant le nom des auteurs. Mais le sujet est tellement élevé, et le genre d'héroïsme de la veuve de Béthulie se trouve si loin de nos idées, que c'est particulièrement sur le caractère de physionomie, et sur l'intention morale prêtés à cette femme par les deux artistes, que je ferai porter mes réflexions. L'histoire dit que Judith, veuve depuis trois ans, était belle, très-riche et que cependant, par la sainteté de sa conduite, elle s'était rendue l'objet de la vénération générale. Vouée habituellement à l'adoration du Seigneur, enfermée avec ses femmes dans un appartement secret, ce fut dans sa pieuse solitude que lui vint l'idée, pour être agréable à Dieu, de sauver sa ville natale du danger d'être prise par Holopherne, général de Nabuchodonosor.

Cette femme belle, toute à Dieu et confiante en la protection qu'il lui accordera pour achever sa téméraire entreprise, revêt ses plus riches vêtements, « se pare de bijoux, frise ses cheveux, et Dieu même lui prête de nouveaux charmes, » dit le texte, pour subjuguer plus facilement le chef qui assiége Béthulie. Tout, comme on en peut juger, doit donc faire supposer que, malgré la grandeur et une certaine fierté qui peuvent être imprimées aux traits et à l'expression de cette femme, « sa beauté extraordinaire, » c'est toujours le texte qui parle, doit avoir quelque chose de séduisant, puisque c'est avec ce charme que Judith a pu subjuguer Holopherne au point d'avoir pu rester pendant trois jours avec sa servante dans un lieu à part, et de n'avoir consenti à assister à un festin que pour enivrer le guerrier et lui couper la tête pendant son ivresse.

La plupart des peintres qui ont traité ce sujet dans les siècles antérieurs au nôtre, ont suivi l'idée simple qui est, je crois, la meilleure. Ils ont fait de Judith une très-belle femme vêtue d'habits riches et somptueux, et ordinairement ayant une chevelure admirable. En outre ils ont tempéré la fierté naturelle de ses traits par un sourire qui indique qu'elle est parfaitement satisfaite d'elle-même.

Nos deux peintres contemporains ont conçu la Judith tout différemment. Celle de M. H. Vernet a des traits sévères jusqu'à être durs, et sa physionomie exprime la satisfaction morne et terrible que jette dans l'âme le supplice d'un criminel que l'on vient de voir mourir. Sa tête couverte ne laisse pas voir sa chevelure, et si ce n'étaient les bijoux ensanglantés qui ornent ses bras, rien ne rappellerait la toilette resplendissante dont cette femme s'était parée pour accomplir son terrible dessein.

Cette première Judith se présente de trois quarts, et son regard se dirige hors du tableau. Quant à celle de M. Ziegler, elle regarde le spectateur, et je n'ai pu démêler si c'est par la nature d'un modèle copié ou par l'effet de sa propre volonté que l'artiste a donné à son personnage des yeux tombant en angle sur le nez, comme cela est commun à la race tartare. Cette disposition des yeux, jointe à un léger sourire qui frôle les lèvres de Judith, lui donnent un air gracieusement féroce, pittoresque sans doute, mais peu d'accord avec la raison éminemment pieuse que le livre biblique assigne à l'action de la veuve de Béthulie. D'ailleurs, M. Ziegler s'est encore éloigné des documents donnés par l'histoire pour le vêtement de son héroïne. Sa coiffure est très-simple, ses habits assez sombres, et ses reins sont ceints d'une bande de cuir comme celle d'un soldat. Nous savons M. Ziegler assez spirituel pour qu'il n'ait pas pris ce parti de composition sans avoir plus d'une raison à faire valoir pour justifier ses intentions. Mais le public est comme les enfants, on lui a promis une *Judith*, il veut la vraie, la veuve de Béthulie, celle qui, en coupant la tête à Holopherne, a obéi au Très-Haut, et qui, loin d'avoir eu l'idée d'une vengeance, n'a cherché au contraire qu'à être agréable à Dieu en prenant ce moyen pour sauver sa ville natale de la fureur de l'ennemi. Avec plus ou moins de talent et de bonheur, tous les anciens peintres, Michel-Ange entre autres, ont représenté Judith tenant la tête d'Holopherne, mais restant calme et remerciant intérieurement le Seigneur de la victoire qu'elle vient d'obtenir.

Malgré ces critiques que l'importance du sujet et le nom des peintres ne me permettaient pas de passer sous silence, les *Judith* de M. H. Vernet et de M. Ziegler sont des ouvrages dignes de captiver l'attention du public, et que l'on peut considérer comme deux ornements du Salon de cette année.

Mais je n'abandonnerai pas encore ces artistes sans entretenir le public de deux autres peintures de leur composition. Cette fois M. H. Vernet est rentré dans son véritable domaine. Il a représenté de grandeur naturelle le Roi et tous ses fils à cheval sortant de la grille de la grande cour de Versailles. Cet ouvrage, où l'attitude des personnages et le mouvement des animaux sont rendus avec une précision et une finesse qui sont l'un des caractères particuliers du talent de l'artiste, a déjà été vu à l'Exposition de la rue Saint-Lazare. Le peintre, averti par quelques critiques et entraîné par ses propres observations, a ravivé le coloris de son tableau qui brille par l'élégance et la majesté.

Quant à M. Ziegler, fidèle aux vieilles histoires de la Bible, il a représenté *Jacob* endormi voyant en songe l'échelle mystérieuse. Le jeune homme est couché parallèlement à la bordure du tableau, et le peintre lui a donné les formes et la couleur d'un être réel, tandis qu'au fond et à une certaine distance de lui circulent, en montant et en descendant, des anges dont l'apparence est diaphane et fantastique. Cette composition, exécutée avec soin et délicatesse, forme un tableau fort gracieux. Je désirerais seulement que le ton bleuâtre du chœur des anges ne présentât pas une transition si brusque avec les couleurs dorées des chairs de Jacob. Entre ces deux parties du tableau il ne faut pas que la différence aille jusqu'à la disparate.

Le tableau de M. Couture, intitulé : *Romains de la décadence*, avec cette épigraphe tirée de Juvénal : « Plus cruel que la guerre, le vice s'est abattu sur Rome et venge l'univers vaincu ! » occupe une large place dans le grand salon. Quarante figures à peu près, dont celles de premier plan sont plus grandes que nature, prennent part à une orgie qui a lieu dans le vaste atrium d'un immense palais. Là, selon l'usage antique, les hommes ainsi que les femmes, fort légèrement vêtus, rampent, boivent, ou se parlent sur une multitude de lits qui n'en font qu'un. Aux deux extrémités de cette foule de voluptueux blasés sont, d'un côté, des hommes que l'abrutissement de l'ivresse a rejetés à l'écart, tandis que de l'autre quelques Romains, qui ont conservé leur dignité d'hommes, semblent observer avec mépris et douleur le spectacle qui s'offre à leurs yeux. Sur le devant du tableau, on remarque des vases de formes variées, et entourés de fleurs ; puis, vers le fond, entre les colonnes d'ordre corinthien qui ferment

la scène, on aperçoit des personnages secondaires qui se livrent aux mêmes excès que les débauchés qui occupent le devant du tableau.

J'avoue qu'il ne faut rien moins que le passage de Juvénal,

. . . . *Sævior armis*
Luxuria incubuit, victumque ulciscitur orbem,

pour retrouver dans cette composition l'idée morale que l'artiste y a clouée. Je pourrais même ajouter qu'en ne considérant cette scène que pour y voir une orgie, l'ordonnance compassée et un peu théâtrale qui y règne en éloigne l'idée. Les mœurs des païens admises, on pourrait ne voir, dans cette foule présentée par M. Couture, que des Romains, fort braves d'ailleurs, se délassant après une grande victoire. Les deux graves personnages placés a droite, malgré la protestation qu'exprime leur physionomie, produisent peu d'effet et font assez triste figure, comme il arrive à tous les Catons qui vont se fourrer là où ils n'ont rien à faire. Évidemment l'artiste, séduit lui-même par l'idée de peindre une scène qui lui fournirait l'occasion de grouper de belles femmes et des jeunes gens nus opposés à des personnages d'âge mûr, a sacrifié à l'orgie, dont le désordre prête en effet à tous les développements de l'art de la peinture.

L'ordonnance générale de cette composition, soit que l'on observe les lignes, soit que l'on en considère isolément les groupes, a un aspect de grandeur facile qui satisfait l'œil sans le captiver impérieusement, et qui n'agit que faiblement sur l'imagination et sur l'esprit du spectateur. Devant cette grande *machine,* pour me servir de l'expression employée vers 1700, lorsqu'on attachait tant d'importance aux compositions surchargées de figures, on reste froid, et il faut être tant soit peu du métier pour reconnaître et apprécier les qualités matérielles, mais assez saillantes, qui se trouvent réellement dans cet énorme tableau.

En effet, en l'analysant en artiste, on trouve dans les groupes divers un balancement de lignes savamment calculé. La pose des personnages est parfois un peu académique, mais elle se développe avec grâce, grandeur et facilité. Dans aucune des têtes on ne surprend cette fleur délicate de beauté qui vous reste dans la mémoire comme l'odeur d'un doux parfum, et cependant quelques-unes plaisent à l'œil et remplissent en effet toutes les conditions matérielles qui constituent le beau visible. Quant au coloris de cette toile, bien qu'il soit un peu uniformément gris, il ne manque pas de valeur et d'intensité; et si l'on s'attache à l'exécution proprement dite, on reconnaît qu'elle est d'une hardiesse et d'une assurance telles dans l'ouvrage d'un jeune homme, que si on n'avait pas été prévenu, on supposerait qu'elle est le résultat de la main d'un artiste sur le retour qui, dans les limites de son talent, serait arrivé à peindre en maître.

Le temps nous apprendra si le jeune auteur des *Romains de la décadence* a la faculté de modifier sa manière, ou si en effet il est arrivé à l'apogée de son talent, comme le grand tableau qu'il a exposé cette année pourrait le faire craindre.

A ces remarques particulières, j'ajouterai quelques considérations générales dans l'intérêt de l'art : depuis dix ou douze ans, il s'est manifesté un retour très-vif en faveur des ouvrages des peintres français qui ont fleuri depuis 1690 jusqu'à 1712, époque de décadence de l'art, comme chacun sait. Cette réaction, dont l'initiative a été donnée par des peintres de genre imitateurs de Watteau, Lancret, Boucher et Greuze, a fait de tels progrès, que les artistes qui peignent les sujets les plus élevés, cédant à l'empire de la mode, ont été rechercher pour modèles les ouvrages des Bourdon, des Subleyras, des Gérard Layresse, des Jouvenet, des Coypel, et enfin des Vanloo, des Pierre et des Natoire, pour modifier leur talent et sacrifier au goût du jour. M. Couture, je dois le dire, est celui qui s'est emparé avec le plus d'habileté de la manière un peu trop large et flamboyante des académiciens du siècle passé, héritiers en ligne directe du chevalier Bernin et de Carle Maratte; aussi l'auteur des *Romains de la décadence* me paraît-il être aujourd'hui le premier de cette école rétrograde. Il s'agit de savoir si on le reconnaîtra pour chef et si on le suivra dans sa voie : telle est la question importante relative à l'art en ce moment.

Un autre tableau, placé également dans le grand salon, attire l'attention des amateurs. L'auteur, M. Rodolphe Lehmann, y a représenté le *Pape Sixte-Quint* revêtu de ses habits pontificaux, entouré de son clergé et d'une foule de peuple, au moment où, placé sur un rocher devenu monumental, il bénit les marais Pontins après avoir fait exécuter de grands travaux de dessèchement dans cette partie de ses États. La dimension des figures est plus petite que le naturel, et comme la toile est assez grande, il s'ensuit que les personnages sont très-nombreux. Cependant, par une division habile des groupes ainsi que par la distribution heureuse de la lumière, l'artiste a su éviter toute confusion, en sorte que la scène se développe clairement et d'une manière pittoresque. Le groupe formé par le Pape, placé sous un dais blanc et entouré de son clergé, produit un bel effet, et lorsque l'œil du spectateur se promène successivement sur la foule composée en grande partie d'hommes, de femmes et d'enfants des lieux environnants, on découvre une multitude de personnages dont la qualité, les habillements et les attitudes diverses ont fourni au jeune artiste l'occasion de se montrer bon observateur et habile peintre. On peut reprocher à cet ouvrage quelques défauts dont l'auteur s'est sans doute aperçu au grand jour de l'Exposition. Il y règne une teinte jaunâtre trop égale, et dans quelques figures des deux premiers plans, on désirerait plus de fermeté d'exécution. Quoique M. R. Lehmann ait déjà exposé plusieurs figures d'Italiennes aux Salons précédents, et que cette fois encore il ait envoyé une *Chevrière des Abruzzes* et la *Vierge et l'Enfant Jésus,* compositions fort agréables, j'insiste particulièrement sur la bénédiction des marais Pontins, parce que l'importance de ce sujet fait mieux ressortir la portée du talent de l'auteur.

L'histoire moderne a fourni aussi à M. Robert Fleury une de ces scènes sérieuses qu'il affectionne et rend avec talent. C'est encore l'immortel Galilée qu'il a peint après avoir abjuré ses opinions scientifiques à genoux devant le tribunal du Saint-Office à Rome, et se disant en se relevant : « Cependant elle se meut la terre! » Tout ce qu'il y a de vrai, de sombre et d'énergique dans le pinceau de l'artiste se trouve employé dans la peinture de cette scène justement célèbre. Dans un mode moins triste, mais sévère encore comme l'exige le sujet, M. Robert Fleury a peint Christophe Colomb de retour de son voyage, mettant un genou en terre devant le Roi et la Reine d'Espagne, à qui il montre les Indiens qu'il a ramenés du Nouveau-Monde. Dans ces deux compositions on retrouve toutes les qualités qui distinguent le talent de M. Robert Fleury.

Il en est de même de la grande scène vénitienne peinte par M. A. Hesse. Dans ce tableau anecdotique, le peintre a représenté Pisani qui, après avoir été mis en prison par l'ordre des seigneurs de Venise, à la suite d'une défaite qu'il avait éprouvée avec la flotte sous son commandement, est mis en liberté par le peuple au moment d'un danger nouveau. Les citoyens le suivent en triomphe et s'empressent de dire qu'ils s'engagent à combattre sous ses ordres. Le style extrêmement soigné de cet ouvrage ne s'accorde peut-être pas parfaitement avec la scène d'enthousiasme qui y est représentée; mais le spectateur peut chercher une compensation dans le rendu remarquable de chaque figure et de chaque objet.

Je terminerai aujourd'hui en complétant ce compte-rendu par un aperçu général du Salon. Mais, procédant d'abord par exclusion, je donnerai les noms de nos peintres les plus renommés qui n'ont point exposé cette année. Ce serait donc en vain que l'on chercherait des ouvrages de MM. Ingres, Delaroche, Scheffer, Amaury Duval, Maréchal et Decamps. Il s'y trouve, comme je l'ai annoncé, des tableaux de M. Roqueplan, où

le talent de cet artiste brille d'un éclat tout nouveau. Ses *Paysans de la vallée d'Ossau*, *les Espagnols de Penticosa*, *le Visa des Passe-ports*, et un paysage espagnol présentent, outre les qualités déjà connues du pinceau de l'artiste, une certaine vérité naïve qui donne un charme tout nouveau à ces dernières productions. J'ai remarqué de fort bons portraits de M. Tissier; on verra *les Saisons* de M. Omer Charlet; une troisième *Judith* avec la tête d'Holopherne, de M. H. Massy; *la Sainte Scolastique*, de M. Lestang-Parade; *les trois grands Poëtes latins* chez Mécène, de M. Jalabert; une suite de *Marines*, par M. Gudin; trois grands sujets, peints par M. Granet; de jolis tableaux de genre, des frères Girardet, et une Vue générale fort curieuse, censée saisie à vol d'oiseau, des Alpes maritimes, de la chaîne des Apennins et de la côte, depuis Nice jusqu'à Gênes. On ne regardera pas sans intérêt *le Christ*, fort bien colorié, de M. Coutel; une *Sainte Famille*, puis *Néron* conseillé par Narcisse, deux ouvrages de M. A. Colin. M. Morel-Fatio a exposé des *Marines*, M. Alfred Arago un *Pétrarque*, M. Paul Flandrin des paysages dans le style grave, et M. Biard une caricature finement coloriée, portant le titre de *Quatre heures au Salon*. M. Ducornet a exposé plusieurs portraits; M. Lécurieux un *Saint Guillaume*, dans lequel il y a du mérite, et M. Emile Lecomte l'*Aurore* et *la Nuit*, deux petites figures fort gracieuses.

Outre le portrait remarquable d'Ibrahim-Pacha en pied, peint par M. Champmartin, cet artiste a fait deux tableaux d'animaux fort spirituels et d'une excellente exécution. Ils portent les titres de *la Visite* et de *l'Accord*. Dans le premier, une jeune et belle chatte blanche se hasarde à venir goûter la pâtée d'un gros chien gris, lequel, pris sans doute d'inclination pour la gracieuse personne qui lui rend visite, reste dans sa loge la tête appuyée sur ses pattes et lançant du coin de l'œil un regard qui trahit sa faiblesse. En effet, dans l'autre tableau on voit le bon accord qui règne entre deux êtres que la nature a faits ennemis, car près de cette même loge où s'est fait la connaissance ils dorment tous deux patte contre patte et nez à nez.

Dans la salle des sculptures, il y a un assez grand nombre de statues honoraires que je vais désigner ici pour n'y plus revenir : *Nicolas Poussin*, par M. Brillant; *L.-M.-A. de Bourbon*, par M. J. A. Barre; *Marie de Medicis*, par M. Callouet; *Malherbe*, par M. Dantan; *Anne de Bretagne*, par M. J. Debay; *Sainte Marguerite*, par M. Froget; *Anne de Beaujeu*, par M. J. E. Gatteaux; *Olivier de Serres*, par M. P. Hébert; *Marguerite de Provence*, par M. Husson; *Anne d'Autriche*, par M. Ramus, et *Michel de l'Hôpital*, par M. Valois.

Parmi les dessins que je n'ai pu voir encore en détail, j'ai remarqué ceux fort intéressants qu'a faits M. Papety d'après la fresque de Pontelinos, au couvent d'Aghio-Lavra, sur le mont Athos; trois grands paysages d'un beau style, par M. Belel; deux fort bons portraits au crayon, par M. Aimé Millet, et plusieurs excellentes têtes au pastel, de M[lle] Nina Bianchi.

DELÉCLUZE.

CONSIDÉRATIONS

SUR LES GRAVEURS EN MÉDAILLES ET EN PIERRES FINES DE L'ANTIQUITÉ.

II

J'ai dit, plus haut, que la plupart des historiens de l'art antique s'étaient accordés dans l'opinion que les graveurs en pierres fines devaient avoir été, pour la plupart, les graveurs de la monnaie, à raison de l'analogie des procédés qu'emploient ces deux branches de l'art statuaire. Tel est l'avis de l'illustre Heyne, le premier, je crois, des antiquaires modernes qui ait exprimé cette opinion, adoptée par M. Fr. Jacobs, qui l'a soutenue par des considérations nouvelles, et suivie par M. Hirt, par M. H. Meyer, par Stieglitz, par M. Creuzer, par M. Steinbüchel, par M. Osann, par M. Welcker, sans qu'il se soit élevé, à ma connaissance, aucune contradiction contre cette manière de voir, qui a toujours aussi été la mienne. J'ai pu produire, à mon tour, quelques arguments propres à l'appuyer. Ainsi j'ai fait observer que le nom de SCALPTORES (sacræ monetæ), par lequel sont désignés, sur une belle inscription latine, *les graveurs de la monnaie romaine*, est précisément le même nom que Pline donne aux *graveurs sur pierres ;* et il est certain que la communauté de nom, appliquée aux deux branches de la glyptique, semble impliquer, pour ceux qui les cultivaient, l'identité de profession. J'ai remarqué que deux des *graveurs sur métaux*, du siècle d'Auguste, *Agathopus* et *Epitynchanus*, désignés l'un et l'autre parmi les affranchis de Livie, avec le titre d'AVRIFEX *, nous sont connus par de belles pierres gravées sur lesquelles ils ont mis leur nom : ce qui prouve bien que ces deux *graveurs sur métaux* étaient en même temps des *graveurs sur pierres*, ce qui semble constituer une grave présomption à l'égard des autres artistes de la même profession. On pourrait alléguer encore d'autres indices, qui tendent tous à la même conclusion, par exemple, la ressemblance presque absolue qui existe, pour la composition, pour le style et pour les principaux détails de l'exécution, entre le célèbre camée d'*Athénion* et un bronze de la collection Albani : d'où résulte la certitude que le camée a servi de modèle à la médaille, ou, si l'on veut, la médaille au camée, et, suivant toute apparence, que l'un et l'autre travail sont dus à la même main. Sur ce point donc, que, du moins à l'époque romaine, les *graveurs de monnaies* étaient aussi, pour la plupart, des *graveurs en pierres fines*, il semble qu'il ne puisse rester de doutes raisonnables; mais peut-on inférer de là que le même usage régnait aussi en Grèce, aux beaux temps de l'art? C'est une question qui n'avait pu être résolue, faute d'un texte ou d'un monument, et qui va être décidée à l'aide d'une médaille grecque inédite, que je possède, et que je m'estime heureux de faire connaître.

Entre tous les graveurs grecs dont nous avons recueilli les noms sur leurs ouvrages, les critiques et les historiens modernes de l'art des anciens, Winchelmann, Lessing, Visconti et autres, ont surtout distingué *Prygillos*, auteur d'une pierre gravée en creux, qui se recommande par son antiquité, autant que par le mérite de son exécution. La forme du nom ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, et la bordure en grènetis, imitée de celle des anciens scarabées, concourent avec le style à ranger cette pierre parmi les monuments de la haute école grecque. Winckelmann la regardait comme *une des plus précieuses gravures grecques qui nous fussent connues*; et les artistes eux-mêmes n'en ont pas jugé autrement, puisque le célèbre Pickler n'a pas dédaigné de la copier. Cette copie se trouve à Paris dans le cabinet de M. le comte de Pourtalès-Gorgier. Le sujet de cette intaille ** est l'*Amour assis par terre*, dans l'attitude de quelques figures antiques qui nous sont parvenues sous le nom grec d'*astragalizontes, joueurs aux osselets*, et qui doivent dériver d'un original célèbre, dont on a fait diverses applications. Une *coquille bivalve* ***, gravée dans le champ de cette pierre, a été remarquée aussi par Winckelmann, à cause de son rapport avec une coquille semblable gravée, comme accessoire,

* *Columb. liv.* tab. XVI, 20; XVII, 7; XIX, 36. Sur le sens du mot *aurifex*, pour signifier un *graveur sur métal* et *sur pierre*, nous possédons un témoignage aussi curieux qu'authentique; c'est celui de Cicéron, *in Verr.* IV, 25,56 : « Quum vellet « sibi ANNULUM facere, AURIFICEM jussit vocari in foro... ei palam appendit aurum, « hominem in foro sellam jubet fodere et facere ANNULUM, omnibus præsentibus. »

** C'était une *cornaline*, qui fit d'abord partie de la célèbre collection Vettori. Dans le *Musée Denh*, décrit par Dolce, I, n. 69, p. 36, elle est indiquée, mais à tort, comme une *calcédoine ;* elle est actuellement dans le *Musée Blacas*.

*** Visconti prétend que ce n'est pas une *coquille naturelle*, mais une *conque* du genre de celles qui servaient pour contenir des parfums. Je ne crois pas cette explication fondée, d'après la forme, et surtout d'après la dimension de cet objet accessoire, qui n'est pas mis en rapport avec la figure de l'Amour, et qui doit, en raison de sa position même, avoir eu une autre intention.

dans le champ d'une médaille de *Syracuse*. A la vérité, la conjecture que ce symbole avait suggérée à l'illustre historien de l'art, et encore moins l'explication qu'un autre antiquaire * avait cru pouvoir en donner, ne me semblent point admissibles. Je crois que ce symbole a tout simplement pour objet d'indiquer la patrie de l'artiste qui devait être Syracusain; et nous allons en avoir la preuve par la médaille de *Syracuse*, ouvrage de *Phrygillos*, que je vais faire connaître.

C'est une monnaie d'argent du module que nous appelons petit médaillon, d'ancienne et belle fabrique, dont le type principal offre la tête ordinaire de la *nymphe locale, Aréthuse*, coiffée en cheveux et tournée à gauche entre *trois dauphins*. La légende ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ (monnaie) *des Syracusains*, suffit pour attester l'ancienne époque de cette monnaie. Au-dessous de cette tête se lit l'inscription, gravée en plus petits caractères et distribuée en deux lignes : ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ (ΕΠΟΕΙ), *Phrygillos* (*faisait*), qui nous procure, avec la connaissance d'un nouveau nom de graveur syracusain, la certitude que ce graveur en monnaie, le même, à n'en pouvoir douter, que l'auteur de la pierre gravée qui nous est parvenue avec son nom, exerçait son talent dans les deux branches de la glyptique, et, conséquemment aussi, la plus forte présomption que la plupart des graveurs grecs étaient dans le même cas. Cette médaille, la plus précieuse peut-être à ce titre de toute la suite si belle et si riche de *Syracuse*, se trouvait en la possession de John Robert Steuart, Esq., dont on connaît les belles collections numismatiques, et qui eut la bonté de me la céder à Naples, en 1838, à cause de l'intérêt qu'elle devait avoir pour moi, qui la lui avais fais tenir en réserve à cette intention. Depuis, j'en ai retrouvé un second exemplaire dans la magnifique collection de M. le duc de Luynes : ce sont les deux seuls encore qui existent, à ma connaissance, dans les collections publiques et privées de l'Europe; en sorte que la grande rareté de ce monument numismatique ajoute encore à son mérite.

Mais, comme il est rare qu'une découverte ne conduise pas à une autre dans le domaine de l'archéologie, le nom de *Phrygillos*, ainsi imprimé en toutes lettres sur la monnaie syracusaine, à la place où s'y lisent ordinairement d'autres noms de graveurs, a servi à faire reconnaître, sur une autre médaille de *Syracuse*, le même nom, imprimé seulement par initiales et placé sur un détail de costume. La médaille que j'en ai vue, et qui se trouve aussi dans la collection de M. le duc de Luynes, est une monnaie de bronze du 4[e] module, d'une fabrique charmante et d'une conservation qui ne laisse rien à désirer. Elle représente du côté principal, la tête de *nymphe locale*, tournée de même à gauche, et coiffée en cheveux au moyen d'un *bandeau*, sur le derrière duquel, au-dessus de la nuque, se lisent les trois lettres ΦΡΥ, initiales du nom ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ. Voilà donc un second exemple d'un nom de graveur, placé sur le bandeau de la *tête de femme*, à joindre à celui d'*Euclidas*, désigné de même par les initiales ΕΥΚΛΕΙ, gravées à la même place ** avec cette particularité tout à fait nouvelle encore dans la numismatique grecque, que c'est sur une pièce de bronze que se trouve ce nom de graveur, ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, tandis que tous les noms de graveurs que nous avons recueillis jusqu'ici se lisent sur les monnaies d'argent. Mais cette circonstance même, jointe à l'extrême mérite de la médaille, sous le rapport de l'exécution et à son module qui est celui de la plupart des monnaies d'or de *Syracuse*, me fait présumer qu'elle dut être exécutée pour être frappée en or. Quoi qu'il en soit de cette conjecture, qui se vérifiera peut-être quelque jour, la charmante médaille en bronze, de la main de *Phrygillos*, n'en est pas moins, dès ce moment, un des plus précieux monuments numismatiques acquis à la science; elle confirme, sur un point important, la doctrine que j'avais cherché à établir au sujet des noms de graveurs placés sur des détails de costume, et elle m'autorise ainsi à reproduire avec plus de confiance les résultats de mon travail, accrus de cette nouvelle et précieuse acquisition du nom de *Phrygillos*, graveur en monnaies et en pierres fines, en même temps qu'elle sert à décider la question de savoir si les artistes qui gravaient les pierres dans l'antiquité grecque étaient les mêmes qui gravaient les monnaies. La présomption qui résultait, pour l'affirmative, de l'analogie des procédés et de la ressemblance des travaux, a désormais en sa faveur le témoignage de monuments d'une autorité irrécusable et d'un rare mérite sous le rapport de l'art.

Raoul-Rochette.

* Dolce, *Mus. Denh*, p. I, n. 69, p. 96. Le revers de cette médaille est d'une autre main; c'est le même qui forme la face postérieure d'une médaille dont la face principale est gravée par *Euménès*, le même dont l'auteur s'est désigné par les lettres initiales ΕΥΟ. (*Voy.* cette médaille, gravée dans ma Lettre à M. le duc de Luynes, pl. II, n. 16, et décrite, p. 27, I.)

* Nous possédions deux exemples d'une particularité analogue, dans le médaillon de *Syracuse*, publié d'abord par Torremuzza, *Num. vet. Sicil.*, tab. LXXII, n. 7, et reproduit dans le *Mus. Hunter*, tab. 52, n. XIV, où la *tête de femme*, qui forme le type principal, est coiffée d'un *bandeau*, qui forme le type principal du graveur : ΕΥΜΗΝΟΥ; et dans plusieurs médaillons de *Cimon*, où les seules initiales ΚΙΜ sont gravées de même *sur le bandeau* de la *tête de femme*. *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 18, 4.

ACADÉMIE ROYALE D'ANVERS.

RAPPORT AU ROI.

Sire,

L'arrêté royal du 13 avril 1817, en instituant un grand prix en faveur des jeunes artistes, s'exprime à cet égard de la manière suivante :

« Art. 14. L'État dote l'Académie des beaux-arts, à Anvers, de deux pensions de 1,200 florins chacune, dont on gratifiera ceux de ses élèves qui en auront fréquenté les leçons pendant au moins un an, et qui auront obtenu le premier prix, afin de les mettre à même de pouvoir continuer et achever leurs études en Italie. Un concours sera ouvert tous les deux ans. Les vainqueurs auront la jouissance de la pension durant quatre ans. »

L'arrêté royal du 18 octobre 1841, qui réorganisa l'Académie royale d'Anvers, confirma cette disposition, tout en y apportant les développements et les modifications dont l'expérience avait fait connaître l'utilité.

« Tous les deux ans, dit l'article 42, il y a un grand concours pour le prix institué par l'article 14 de l'arrêté royal du 13 avril 1817. Le conseil délibère chaque fois sur le choix de la branche des beaux-arts en faveur de laquelle il est le plus utile d'ouvrir le concours; sa délibération est soumise à l'approbation du gouvernement. »

Cet arrêté a donc maintenu le principe du concours bisannuel. Or, en consultant la répartition des matières des concours depuis 1834, on trouve que :

Celui de 1834 a eu pour objet l'architecture,
Celui de 1836, la sculpture,
Celui de 1838, la peinture,
Celui de 1840, la gravure,
Celui de 1842, la peinture,
Celui de 1844, l'architecture,
Enfin celui de 1846, la sculpture.

Il résulte de ce tableau, Sire, que la branche des beaux-arts la plus favorisée, la peinture, n'a vu revenir son tour qu'au bout de six ou de quatre ans au plus tôt, tandis que pour l'architecture, la sculpture et la gravure, l'intervalle a été de dix années au moins.

Si l'on considère maintenant que les grands concours de composition musicale ont lieu tous les deux ans, on reconnaîtra bientôt que les autres branches des beaux-arts sont beaucoup moin bien traitées.

Cependant, le point où leur culture est arrivée en Belgique est loin de justifier cette différence défavorable.

J'ose donc croire qu'il paraîtra utile à Votre Majesté d'introduire, sous ce rapport, une amélioration à l'état actuel des choses et d'appeler les différentes branches au concours à des intervalles plus rapprochés.

Cette amélioration, Sire, s'obtiendrait en rendant le concours

annuel et en établissant un roulement périodique qui pourrait être déterminé comme suit :

Peinture,
Gravure,
Architecture,
Peinture,
Sculpture,
Peinture,
Architecture,
Peinture,
Gravure,
Sculpture,
Peinture,
Architecture,
Sculpture,

De cette manière, sur treize concours, la peinture en obtiendrait cinq ; l'architecture, trois ; la sculpture, trois ; et enfin la gravure, deux. En outre, l'intervalle entre les concours diminue sensiblement. La peinture voit revenir son tour tous les deux ou trois ans ; la sculpture, tous les quatre ans au plus, la gravure, tous les six ans, et l'architecture rentre en concours au bout de quatre ou de cinq années.

La classe des beaux-arts de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, consultée sur cet objet, s'y est ralliée avec empressement, en témoignant une vive sympathie et une adhésion complète au projet du gouvernement.

C'est donc avec confiance, Sire, que je soumets à l'approbation de Votre Majesté le projet d'arrêté ci-joint, tendant à introduire quelques modifications dans l'organisation des grands concours des beaux-arts institués à l'Académie royale d'Anvers.

Le ministre de l'intérieur,
COMTE DE THEUX.

ARRÊTÉ.

LÉOPOLD, Roi des Belges,
A tous présents et à venir salut.

Revu l'article 14 de l'arrêté royal du 13 avril 1817, ainsi conçu :

« L'Etat dote chacune des deux Académies des beaux-arts, à Amsterdam et à Anvers, de deux pensions de 1,200 florins chacune, dont on gratifiera ceux de ses élèves qui en auront suivi les leçons au moins pendant un an et qui auront obtenu le premier prix, afin de les mettre à même de pouvoir continuer et achever leurs études en Italie. Un concours sera ouvert tous les deux ans. Les vainqueurs auront la jouissance de la pension durant quatre ans ; »

Vu les articles 42 et 52 de notre arrêté du 18 octobre 1841, réorganisant l'Académie royale d'Anvers ;

Considérant que dans l'état actuel des choses, les différentes branches des beaux-arts ne sont appelées à jouir du bénéfice du concours institué par la disposition précitée, qu'à des intervalles très-éloignés et hors de tout rapport avec les progrès que l'étude des beaux-arts a faits dans le royaume ;

Vu l'avis de la classe des beaux-arts de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique ;

Sur le rapport et la proposition de notre ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Les articles 42, 49 et 50 de notre arrêté précité du 18 octobre 1841, sont modifiés comme suit :

Art. 42. *A*. Le concours institué par l'arrêté royal du 13 avril 1817, est rendu annuel.

B. Les différentes branches des beaux-arts sont appelées à concourir périodiquement, dans l'ordre suivant :

La peinture,
La gravure,
L'architecture,
La peinture,
La sculpture,
La peinture,
L'architecture,
La peinture,
La gravure,
La sculpture,
La peinture,
L'architecture,
Et la sculpture.

C. L'époque de l'ouverture du concours est annoncée, par la voie du *Moniteur*, au moins trois mois d'avance.

D. Tout artiste belge qui n'a pas atteint l'âge de trente ans peut être admis à concourir. Il s'adresse à cet effet, par écrit ou en personne, au conseil de l'Académie royale d'Anvers, au plus tard quinze jours avant la date fixée pour l'ouverture du concours.

E. Le nombre des concurrents est limité à six. Il y aura un concours préparatoire chaque fois que le nombre des concurrents inscrits dépassera ce chiffre.

F. Pour juger ce concours préparatoire, le gouvernement nommera une commission de sept membres, dont trois au moins devront appartenir au conseil de l'Académie.

Art. 49. Pendant son séjour à l'étranger, le lauréat correspondra régulièrement avec le directeur de l'Académie royale d'Anvers, et, tous les trois mois, il adressera au conseil de la dite Académie, un rapport détaillé sur ses études et sur les objets qui s'y rattachent. Ce rapport sera communiqué, par l'intermédiaire du gouvernement, à l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

Art. 50. Après l'expiration des deux premières années, le lauréat est tenu d'envoyer, sur l'invitation du conseil, et aux frais de l'Académie royale d'Anvers, un de ses ouvrages dont il conserve la propriété. Cet ouvrage est exposé en public à Anvers et à Bruxelles. A la suite de cette exhibition, le conseil adresse à l'artiste ses observations, qu'il communique en même temps au gouvernement. A son retour, le lauréat est tenu d'exposer un autre de ses ouvrages, dans les deux villes précitées.

Art. 2. Le premier concours aura lieu cette année. Il aura pour objet la peinture.

Art. 3. Notre ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Paris, le 25 février 1847.

CORRESPONDANCE.

M. POUJOULAT ET LE LIVRE D'OR DES FAMILLES

OU LA TERRE-SAINTE ILLUSTRÉE.

Le livre d'Or des Familles dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs, obtient en France un succès que nous osons dire mérité. Voici ce que nous trouvons dans les grands journaux de Paris à propos de ce livre :

Vous me demandez, messieurs, si les illustrations de la Terre-Sainte, qui font partie du livre d'Or des Familles annoncé dans nos catalogues, sont dignes par leur exactitude, de la confiance du public. Ce n'est point sans raison que vous avez pu douter d'abord de la fidélité de dessins de ce genre, car depuis quinze ans que je suis revenu d'Orient j'ai vu très-peu d'illustrations de Syrie qui ne fussent l'œuvre de fantaisies d'artistes. Défiez-vous surtout des gravures anglaises. L'art britannique est une conspiration permanente contre la vérité des lieux saints. J'ai eu sous les yeux des centaines de gravures venues de Londres et qui étaient censées nous représenter le Calvaire et le Thabor, le Cédron et le Jourdain, les endroits les plus vénérables de Jérusalem, de Bethléem et de Nazareth : c'était un parti pris d'invention, de caprice, d'extravagance. Je vous déclare, messieurs, qu'on n'adressera par ces reproches aux planches et aux vignettes qui ornent votre publication ; les monuments et les sanctuaires de la Palestine s'y retrouvent tels que ces lieux s'y montrent dans leur simple et sévère exactitude, et tous les

dessins si vrais sont des consolations pour les chrétiens qui ne peuvent pas avoir le bonheur d'aller visiter au delà des mers les traces toujours vivantes de Jésus-Christ et des Prophètes.

POUJOULAT.

Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE. — *Bruxelles.* — M. le ministre de l'intérieur a décidé qu'un concours sera ouvert entre les graveurs belges pour la confection de la médaille destinée aux industriels dont les produits auront figuré avec le plus de distinction à l'exposition qui s'ouvrira le 1er juillet prochain à Bruxelles.

En conséquence, tout artiste qui désirerait prendre part au concours, est invité à faire remettre au ministère de l'intérieur (division de l'industrie) un dessin de son projet de médaille avant le 15 avril prochain ; le sujet du dessin devra rappeler le caractère industriel et national de l'exposition ; une place suffisante sera réservée sur le revers de la médaille pour y inscrire les noms des exposants auxquels elle sera décernée. Chaque concurrent devra joindre à son dessin des exemplaires d'au moins trois autres médailles exécutées par lui.

La statue du prince Charles de Lorraine, qui a été coulée chez un fondeur rue de l'Escalier en cette ville, sortant de ses ateliers, a été exécutée dans l'espace de six mois.

On nous écrit de Paris que les tableaux belges font généralement plaisir à l'exposition. Nous apprenons en même temps que la toile de M. Van Eycken, représentant Van Dyck et la paysanne de Saventhem, aura les honneurs de la gravure.

Le dernier bulletin de l'Académie royale contient une note sur Hemmeling lue à la classe des lettres par M. Carton. Dans cette note, l'honorable académicien annonce que les recherches qu'il a faites dans les archives de Bruges lui ont fait connaître une très-grande quantité d'artistes secondaires qui ont vécu dans cette ville de 1400 à 1809 et dont les biographies ne signalent pas même l'existence. Tousne méritaient sans doute pas, ajoute-t-il, l'oubli dans lequel ils sont tombés. Mais pourquoi ne s'en trouverait-il point parmi eux qui seraient les auteurs de tableaux qui ne portent pas de signature et sur l'origine desquels on n'a pas de renseignements certains? D'autres tableaux estimés sont attribués à tort, on l'a reconnu depuis, à des maitres qui n'ont pas vécu au temps où ils ont été exécutés. Pourquoi ne seraient-ils pas de ces peintres obscurs? Certes rien ne prouve que cette supposition ne soit pas fondée; mais aussi aucun témoignage suffisant n'oblige à l'accepter. Chacun, à cet égard, est maitre de son opinion. M. Carton revient sur ce fait bizarre si souvent signalé, de l'ignorance où l'on est des faits de la vie d'un artiste aussi éminent que l'est Hemmeling et donne quelques indications propres à servir de base à de nouvelles conjectures. On ne sait pas plus l'époque de la mort d'Hemmeling qu'on ne sait celle de sa naissance. M. Carton a trouvé dans les archives de Bruges un acte duquel il résulte que l'auteur de la Châsse de sainte Ursule n'existait plus à la fin de l'année 1499. C'est le plus important des faits produits par lui dans sa notice.

Une phrase nous a frappé dans la notice de M. Carton, c'est celle où, signalant les amplifications poétiques que de certains historiens substituent à la vérité mal connue dans la biographie d'Hemmeling, il s'écrie : *Que Dieu nous délivre des poëtes!* En écrivant cette phrase malencontreuse, M. Carton doit avoir, par une distraction inexplicable, oublié qu'il fait partie de la classe des lettres de l'Académie royale, et que c'est au sein de cette compagnie qu'il devait en faire la lecture. Ces pauvres poëtes si inoffensifs partout et si peu favorisés de la fortune en Belgique, doivent désespérer du sort, s'ils ne trouvent plus d'appui même à l'Académie des lettres, et si dans leur refuge naturel, on les traite de la sorte.

Louvain. — Le conseil communal de Louvain vient de décider que la façade de l'hôtel de ville de Louvain serait ornée de plusieurs statues d'hommes illustres.

On commencera par les personnages suivants :

1° *Mathieu de Layens,* l'architecte de notre hôtel de ville, dont le nom inconnu a traversé les siècles, pour nous être révélé d'une manière simple et presque providentielle.

2° Le premier magistrat de la ville, de l'époque de la construction.

3° Des comtes de Louvain et des ducs de Brabant à désigner ultérieurement.

4° *Martin IV,* pape, qui donna le bref d'érection de l'Université en 1425.

5° *Eugène IV,* son successeur, qui étendit le bref par l'adjonction de nouvelles facultés en 1431.

5° *Érard de la Marck,* prince de Liége, à la sollicitation duquel nous devons l'extension du bref obtenu d'Eugène IV.

Il a été décidé, en outre, que l'exécution de ces diverses statues serait mise au concours.

Anvers. — La commission nommée par le ministre de l'intérieur dans le but de chercher le meilleur remède à employer pour prévenir la détérioration des deux grands tableaux de Rubens qui sont à l'église Notre-Dame d'Anvers, s'est rendue sur les lieux, hier à une heure, et est restée réunie jusqu'à deux heures et demie.

Cette commission est composée de MM. Wappers, Gallait, de Keyser, Braeckeler et Verboeckhoven, de la classe des beaux-arts de l'Académie royale, et Quetelet et Stas, de la classe des lettres. On assure qu'elle s'est prononcée à l'unanimité pour le déplacement immédiat de ces tableaux, considérant la place qu'ils occupent maintenant comme étant des plus défavorables. La commission n'aurait pas trouvé ces tableaux dans un état de détérioration tel qu'on le rapportait, et elle se serait prononcée contre toute espèce de rentoilage ou de transport sur panneaux ; mais un nettoyage et une petite restauration intelligente seraient faits.

M. Van den Bosch Van Cam, décédé il y a quelques jours à Anvers, a fait don par disposition testamentaire à l'église Notre-Dame, d'un magnifique tableau de Van Dyck, représentant Notre-Seigneur descendu de la croix, la sainte Vierge en douleur, saint Jean pleurant et la Madelaine qui baise les mains du Sauveur. Ce tableau ornait jadis le tombeau du peintre Jean de Wael, à l'église Saint-André. Il se trouve, depuis vendredi, placé à l'entrée de la sacristie de l'église Notre-Dame, à Anvers.

Gand. — La commission de la Société des Amis des Beaux-Arts a déjà fait pour la loterie plusieurs achats parmi les tableaux exposés au vestibule de l'Université ; la commission mérite des éloges pour la sévérité qu'elle a mise dans ses acquisitions : elle a eu soin de ne choisir que des tableaux d'un mérite réel et qui doivent lui valoir, outre de nombreuses souscriptions, les éloges de tous les intéressés :

Voici la liste des toiles acquises :

1. Jeune fille, jouant avec un perroquet, par M. Jules Boulanger.
2. Jeune fille à sa fenêtre, par M. Geirnaert.
3. L'Amant jaloux, par M. Th. De Heuvel.
4. L'Oiseau apprivoisé, par M. Jules Van Loo.
5. Vue de Kaiserweert, par M. J.-B. Van Maes, à Bruxelles.
6. Jeune fille, jouant avec un chien, par M. Pauwels, à Anvers.
7. Vue de la tour de la Sainte-Croix à Amsterdam, par M. F. Boulanger.
8. Vue prise à Deventer, par le même.
9. N'éveillez pas l'esclave qui dort ; il rêve peut-être qu'il est libre, par M. Ad. Dillens, à Anvers.

Ce dernier tableau a été désigné pour être lithographié.

Bruges. — « La statue de Simon-Stévin, dont la fonte a été con« fiée à M. Trotsaert-Roelandt, vient d'être découverte dans la fosse « où elle a été coulée, avec tous ses accessoires, attributs, plinthes, etc., « sans qu'aucune pièce s'en soit détachée. Toute la partie infé« rieure de la statue, depuis la ceinture, a été coulée d'un seul jet. » La réussite en est parfaite et dépasse même toutes les prévisions. »

Nous nous proposons de revenir sur cette œuvre lors de son entier achèvement et d'entrer dans quelques détails relativement au retard que le moulage a éprouvé.

Jean de Nesle, forcé par les instances du roi de France, cède, malgré lui, son patrimoine, le Franc de Bruges, à son ennemie Jeanne de Constantinople. — La scène se passe à la cour du roi Louis VIII. — Tel est le sujet d'un tableau commandé par le gou-

vernement, pour la province, à M. Éd. Wallays, de notre ville.

Comme on voit, ce sujet vaste et grandiose était difficile. M. Wallays, cependant l'a bien traité, tout y est à sa place et à sa véritable hauteur. Aussi le public a-t-il vu avec plaisir cette belle toile, lors de notre dernière exposition, les *connaisseurs* surtout l'ont admirée, et en ont parlé avec éloges; *tous* ont dit que M. Wallays laisse peu à désirer, tant sous le rapport de la composition que sous celui de l'exécution. — Malheureusement, cette œuvre, destinée à figurer à côté de la magnifique cheminée du Franc, a été exposée pendant trop peu temps aux yeux des amateurs, elle ne pouvait que gagner cependant à être vue davantage et, pour preuve, nous citerons le fait suivant :

Le tableau de M. Wallays répondant à l'attente de la députation permanente, ce collége, juste appréciateur du talent, a, sur la proposition de la commission des beaux-arts et en témoignage de sa haute satisfaction, envoyé à notre artiste brugeois une médaille en vermeil, grand module, et frappée au coin de la province.

—

Des dispositions surprenantes pour la peinture se révèlent chez un jeune homme de dix-sept ans, M. Vande Putte; ses premiers ouvrages, exposés chez M. Buffa, sont regardés par tous les connaisseurs comme la promesse d'un brillant avenir artistique. Mais ce jeune homme n'a pas de fortune, il lui faut un subside pour aller chercher ailleurs les exemples et les leçons qu'il ne trouve pas ici. Il s'adresse à l'administration communale pour obtenir ce subside, le collége lui est favorable, on soumet sa demande au conseil, et, malgré la bienveillante protection de M. le bourgmestre, sa demande est repoussée par la partie du conseil qui se prétend la plus éclairée, la plus progressive, par celle qui doit renouveler la face des choses dans la vieille cité !!!

C'est à la députation permanente du conseil provincial qu'il appartient de réparer la faute que vient de commettre notre administration communale, elle le peut en doublant le chiffre du subside qu'elle au moins ne refusera pas au jeune Vande Putte.

—

FRANCE. — Nous lisons dans l'*Emancipateur de Cambrai :*

Les amateurs d'archéologie n'apprendront pas sans intérêt la découverte qui vient d'être faite, à Caudry, de vastes et commodes souterrains, oubliés pendant des siècles, et témoins irrécusables des mœurs et usages de nos pères.

Une excavation ayant été observée sur la place du village, M. le maire ne s'empressa pas, comme cela se pratique souvent ailleurs, d'y faire jeter des décombres; il voulut en connaître la cause; et, ayant fait déblayer cette espèce de puits, il y descendit, suivi de quelques personnes, curieuses, comme lui, d'en explorer les profondeurs.

Après avoir rampé l'espace de quelques pas dans la boue, M. le maire se trouva dans un spacieux et long corridor. A droite et à gauche de ce corridor sont de grandes chambres taillées dans la pierre. On y parvient par des entrées fort basses, au delà desquelles la voûte a environ quatre mètres. Ces chambres sont au nombre de douze ayant issue immédiate sur le corridor. Mais deux d'entre elles sont doubles, c'est-à-dire qu'au delà de ces chambres il s'en trouve d'autres semblables, ce qui fait en tout quatorze chambres. Les anciens du village se rappellent qu'il y a plus d'un demi-siècle, ces cryptes si longtemps ignorées, furent découvertes par quelques enfants qui y descendirent par un trou survenu dans le cimetière. Tout porte à croire que l'issue véritable des souterrains existait dans l'église.

—

Nous avons déjà parlé des sculptures rapportées par M. Lottin de Laval de son voyage en Asie centrale. Voici l'opinion d'un homme de talent, M. Delecluze sur la nature et le style de ces objets d'art curieux et intéressants à divers titres :

Quoique le style monumental de la plupart des bas-reliefs soit sec et roide, comme dans les commencements de la statuaire de tous les pays, ce qui m'a frappé dans la plupart de ces sculptures, est l'individualité des personnages. Les têtes de rois, celles de l'eunuque et de quelques figures dont les types très-différents se rattachent à des races étrangères à la Perse, peuvent passer pour des portraits. Les artistes n'ont été arrêtés ni par la singularité ni même par la laideur des traits du visage quand elle s'est rencontrée, et malgré la rudesse de l'art, il y a des profils et des linéaments saisis avec tant d'énergie et de finesse tout à la fois, que la physionomie et la ressemblance même des individus paraissent être vivement caractérisée,

Cette tendance à l'iconographie dans un art encore à son berceau est un fait d'autant plus remarquable qu'ordinairement les premiers sculpteurs appelés à représenter des divinités et des héros commencent par faire des êtres fantastiques, idéaux, tandis que l'imitation exacte, le portrait enfin, est une des dernières révolutions que subit l'art. Ce qui frappe donc dans ces sculptures asiatiques est, d'une part, le grandiose de leur aspect et une certaine austérité de style dans l'attitude, les formes et les draperies des personnages, tandis que d'ailleurs les artistes semblent s'être étudiés à reproduire des portraits. Ainsi, tout en étant entraîné, à la vue des moules de M. de Laval, à établir quelques comparaisons entre le style grave et héroïque des bas-reliefs de Persépolis, de Shapour et de Korsabad et la vieille sculpture étrusque et celle même d'Egine; cependant il y a cette différence caractéristique que le portrait se fait sentir dans l'art asiatique, tandis que l'idéal domine dans celui des Étrusques et des Grecs.

Cette disposition à copier le naturel semble être particulière et inhérente aux Indiens, car on la retrouve encore aujourd'hui dans leurs peintures modernes, et les Chinois et les Hindous ne manquent jamais de représenter fidèlement leurs divinités et leurs idoles dans toute leur monstruosité traditionnelle, tandis qu'ils ne font jamais que de simples humains, des hommes même les plus élevés en dignités ou par leurs vertus. Malgré cette différence notable, il faut ajouter cependant qu'en voyant les *Doryphores*, le *Char traîné par des chevaux*, et d'autres bas-reliefs de Persépolis, on est frappé de l'analogie qui se trouve entre ces compositions et quelques-unes de celles du Parthénon. Il n'est pas jusque dans le jet des draperies et la taille de la matière, où l'on ne surprenne un goût et des pratiques particuliers aux artistes grecs. Y a-t-il eu des rapports entre les arts de ces deux pays, et comment et à quelle époque se seraient-ils établis? C'est ce qu'il resterait à chercher, si en effet les réflexions que je soumets aux savants et aux artistes leur paraissent dignes d'être prises en considération.

Quant aux résultat du nouveau procédé de moulage trouvé par M. de Laval, il me paraît très-bon; et à cela près de la petite impatience que nous cause toujours la vue d'un effet dont nous ignorons la cause, je ne vois pas pourquoi les objets moulés par ce voyageur feraient naître la moindre incertitude dans l'esprit de ceux qui les ont vus. Quant à moi, qui, ainsi que tous les artistes, ai eu l'habitude, dès l'enfance, de comparer les objets moulés aux originaux, je déclare qu'il faut que le moyen employé par M. de Laval soit bien près de la perfection et bien précis pour fournir des épreuves de statues, de bas-reliefs et d'inscriptions en partie mutilés, avec une exactitude dans les formes, et jusque dans les cassures mêmes, que tout l'art imaginable ne pourrait reproduire.

Nous devons donc rendre hommage à la persévérance courageuse avec laquelle M. Lottin de Laval a parcouru et étudié l'Asie centrale et féliciter cet ingénieux voyageur d'avoir trouvé le moyen de rapporter, sous un très-petit volume, une quantité énorme de bons creux avec lesquels il reproduit identiquement des sculptures et des inscriptions dont les meilleures copies dessinées ne peuvent jamais donner une idée exacte et complète.

DESSINS.

Le portrait du peintre allemand *Overbeck* accompagne la première feuille de cette livraison. — La *Halte à la fontaine* d'après M. Jacobs-Jacobs (exposition d'Anvers en 1846) accompagne la seconde. La 24e planche, ainsi que la table et le titre du 8e volume seront envoyés dans quelques jours à nos souscripteurs.

Nous nous permettrons de faire encore ici une remarque en ce qui concerne la 9e année de notre publication dont la première livraison va paraître. C'est que non-seulement le journal sera illustré de nombreuses vignettes sur bois, ainsi que nous l'avons déjà dit; mais de plus, le papier sera supérieur en qualité à ce qu'il a été jusqu'à ce jour. Cette remarque ne peut pas être indifférente pour les personnes qui aiment les publications de luxe. Nous croyons que, sous ce double rapport, *la Renaissance* n'aura pas de concurrence à redouter.



Variétés littéraires et artistiques.

BELGIQUE. — *Bruxelles.* — La famille de Mérode va faire élever dans le chœur de l'église des SS. Jean et Étienne, aux Minimes, un mausolée, d'une grande magnificence, à la mémoire du comte Guillaume-Charles-Ghisla de Mérode-Westerloo, prince du Rubempré et d'Éverberg, grand d'Espagne de première classe, etc., décédé à l'âge de 68 ans, le 18 février 1830, à Bruxelles, sa ville natale; et de la dame son épouse, Marie-Josèphe-Félix-Ghislaine d'Ongnyes, comtesse du Saint-Empire, de Mastaing et de Coupignies, princesse de Grimberghe, etc., morte dans cette même ville, où elle avait aussi reçu le jour, le 4 août 1842, après avoir rempli une carrière de près de 82 ans à accomplir les plus belles œuvres de charité et de piété.

Ce monument, dont l'exécution, en marbre statuaire, est confiée à M. Geerts, professeur à l'Académie des beaux-arts de Louvain, sera surmonté d'une croix avec légende et de deux anges gardiens, au-dessous desquels se trouveront les bustes des défunts et les statues de leurs saints patrons, de grandeur naturelle; une inscription et des armoiries formeront sa base.

—

Revenant sur ce que nous avons dit des artistes belges qui ont envoyé quelques-unes de leurs œuvres à l'exposition du Louvre, nous devons ajouter qu'un véritable succès paraît obtenu par une toile de M. Ch. Wauters, de Malines, représentant l'*Albane peignant sa famille.*

—

Gand. — Sur la proposition de M. le ministre de l'intérieur, le conseil communal de Gand vient de décider que l'exposition des tableaux et objets d'art qui doit s'ouvrir à Gand, le 27 juin prochain, sera prolongée de telle manière que le salon soit encore ouvert à l'époque de la grande exposition de l'industrie nationale à Bruxelles. Les deux expositions seront annoncées officiellement à l'étranger par les agents diplomatiques et consulaires.

Si l'avis du conseil d'administration de l'Université était suivi, l'exposition serait prolongée jusqu'au 12 septembre.

—

Bruges. — LA PIÉTÉ FILIALE, TABLEAU PAR M. DOBELAERE. — Il est certaines œuvres où se déploient avec tant d'abondance les ressources de l'imagination, qu'on ne peut se défendre de concevoir de celui qui les a produites les plus belles, les plus brillantes espérances. Ainsi la souplesse du corps et la fougue des mouvements, dans l'adolescence, promet pour la jeunesse le développement harmonieux de toutes les puissances vitales.

Lorsque, à la dernière exposition de tableaux, nous vîmes, pour la première fois, *l'Assassinat de Charles le Bon*, cette excellente composition de M. Dobbelaere, nous crûmes devoir exprimer franchement l'admiration qu'éveillait en nous l'œuvre d'un si jeune artiste: mais, nous étions loin de penser qu'il dût ajouter si tôt un nouveau titre de gloire à ceux qu'il s'était déjà acquis.

Son nouveau tableau le range désormais parmi les peintres qui doivent faire le plus d'honneur à leur patrie.

Quel en est le sujet? Un vieillard est condamné à périr de faim dans une prison; sa fille Terencia lui présente le sein à travers les barres du cachot, et soutient ainsi la vie de son vieux père.

L'auteur a su, par une inspiration dont nous lui savons gré, éloigner de notre esprit tout ce qui pourrait, dans la représentatation d'un pareil acte, blesser la délicatesse : il a mis un enfant dans les bras de l'héroïne, et l'idée de la maternité émeut doucement, et finit par exalter notre sentiment moral.

Quant à la peinture de M. Dobbelaere, elle est d'une vigueur peu commune. Mais ce qu'il saisit peut-être avec le plus de bonheur c'est le clair-obscur. Une grande partie du corps du vieillard, ainsi placée dans les demi-teintes, fait ressortir admirablement l'éclatante blancheur des chairs de la femme. Quant à l'enfant, ses formes sont souples et parfaitement modelées. C'est une bonne idée d'avoir su réunir ainsi dans trois figures les trois âges les plus saillants de la vie.

—

M. Michels, sculpteur en notre ville, vient de mettre la dernière main au banc de communion, commandé par M. le président de l'académie de peinture, et destiné à l'église de Varssenaere. Nous avons admiré, lors de la dernière exposition, une partie de cette vaste composition que vient de terminer M. Michiels, et que tous les connaisseurs voient avec plaisir. Aussi, M. Michels a-t-il étudié le banc de communion de l'église Sainte-Walburge, et en a-t-il tiré tout le fruit possible. Et en effet, tous les artistes conviennent que notre sculpteur n'en est plus à ses coups d'essai, et que tout ce qui sort de l'atelier de notre compatriote prouve qu'il tient à cœur de maintenir la réputation artistique que de tout temps Bruges s'est acquise.

Un autre sculpteur de notre ville, M. Van Wedevaldt, a commencé hier les travaux d'art nécessaires à la restauratiou de la belle cheminée de l'ancien hôtel du *Franc de Bruges.*

—

FRANCE. — *Paris.* — Un magnifique *ex voto* des Polonais réfugiés vient d'être placé dans la chapelle du saint sépulcre à Saint-Roch.

C'est l'image de la Vierge et de l'enfant Jésus, noirs comme la Vierge de Chartre, coiffés chacun d'une toque orientale en perles. Cette peinture finement faite se dessine sur un fond d'or comme les peintures religieuses du moyen âge.

L'encadrement tout moderne porte en bas les armes coloriées de l'ancienne Pologne avec cette légende : *Sancta-Maria Czensto cohvicusis, Regina*, et en haut cette autre légende : *Votum Polonorum exutum.*

—

Deux magnifiques portraits, l'un de la reine d'Espagne, l'autre de l'infante, dus tous les deux au pinceau de l'Espagnol Madrazzo, vont être expédiés de Madrid à Paris, avec un très-beau tableau de Murillo, représentant saint Jean-Baptiste.

Ces tableaux, dont le dernier a été acheté 3,000 piastres par la reine, sont destinés à M. Guizot. Les cadres sont magnifiques et d'un travail exquis. Ils portent tous les trois cette inscription dans un petit médaillon :

Donné par la reine à M. Guizot. — 1846.

—

M. de B... député, demanda un jour à M. Duchâtel un tableau pour une église; le tableau fut confié à M. Champ... et, aussitôt terminé, envoyé au desservant de l'église désignée. Grande joie du curé, qui désirait depuis longtemps couvrir d'un tableau l'imitation libre de marbre qui était la seule décoration de son maître-autel; il fait déballer et dérouler la toile et rétablir le tableau dans son cadre, puis ne se lasse pas d'examiner; mais une idée l'obsédait sans qu'il lui fût possible de s'en débarrasser : « C'est singulier, se demandait-il, j'ai vu ce saint-là quelque part. » Cependant, il fut décidé qu'on accrocherait le tableau dans la nuit du samedi, pour qu'il apparût dans toute sa gloire le dimanche matin aux yeux étonnés de tous les paroissiens rassemblés pour la messe.

De temps en temps, le curé retournait contempler le tableau et toujours il se disait : « Je connais ce saint-là, j'ai vu ce saint-là quelque part; où diable ai-je vu ce saint-là? »

Tout à coup le nuage qui couvrait sa mémoire se dissipe, et il s'écrie : « Je le reconnais, j'ai joué au piquet avec lui et il m'a gagné douze francs; j'ai dîné avec lui et il a mangé énormément de macaroni, et la sainte aussi : elle avait une douillette puce, et le saint Jean aussi; il a tant crié qu'on l'a couché de très-bonne heure! »

En effet, le curé ne se trompait pas. M. Champ... avait donné aux personnages de son tableau les traits des membres de la famille de B...

Grande anxiété du curé, qui, après de mûres réflexions, renvoya le tableau au ministère de l'intérieur en disant qu'il ne pouvait offrir M. de B..., et sa famille à l'adoration des fidèles, que ce serait du paganisme et de la B... clâtrie.

M. B..., averti, va au ministère, et se plaint amèrement de M. Champ..., mais M. Champ... invité à s'expliquer, communique des lettres du député, desquelles lettres il ressort que c'est sur ses instances réitérées que lui, Champ..., a canonisé l'honorable représentant et sa famille.

COMPTE RENDU

DE LA HUITIÈME ANNÉE DE L'ASSOCIATION NATIONALE

POUR FAVORISER LES ARTS EN BELGIQUE.

Depuis la création du journal *la Renaissance*, l'association nationale fondée pour protéger les arts en Belgique, a déjà distribué à ses souscripteurs 43 tableaux à l'huile, 7 dessins, 10 groupes en plâtre et des milliers de livres illustrés, reliés, et dorés sur tranche, des gravures au burin, à la manière noire et des lithographies en couleur ou rehaussées. Ensemble, depuis huit ans, pour une valeur de *quarante-trois mille cinq cent quatorze francs et soixante centimes*. On voit que l'association nationale remplit dignement sa mission et qu'elle favorise, par tous les moyens qui sont en son pouvoir, le talent déjà né ou à naître.

Tous ses efforts ne s'arrêteront pas là. L'année qui commence va apporter de nouvelles améliorations pour répondre à de nouveaux besoins. *La Renaissance* va désormais être illustrée de nombreuses vignettes sur bois et nous apporterons à sa rédaction tout le soin nécessaire pour en faire un journal des plus distingués.

Voici l'état des comptes de l'année qui vient de finir, il a été réglé ainsi qu'il suit :

Il a été placé 509 souscriptions à 20 fr.	10,180 fr. »
Déduction faite des 10 °/₀ accordés pour frais de gestion et d'administration, reste la somme de	9,162 fr. »

Cette somme a été employée de la manière suivante :

La publication des 24 numéros de la *Renaissance*, a coûté pour l'impression, la correspondance, la rédaction, les dessins lithographiés, tous rehaussés à deux teintes, les envois, les annonces dans les journaux, etc.	5,800 fr. »
Avances faites à un artiste.	100 fr. »

Restait donc pour l'achat des lots à répartir par la voie du sort, la somme de trois mille deux cent et soixante deux francs, laquelle a été employée comme il suit.

4 Tableaux à l'huile avec leurs bordures ; 1° *Un hiver*, par Krüseman ; 2° *Le printemps*, par le même ; 3° *Le petit pêcheur*, par Bovie, avec des figures de Venneman père ; 4° *Le moulin à vent*, par Reding et 5° Neuf groupes en plâtre par Mène.	1,250 fr. »
Grands ouvrages de luxe, livres illustrés, albums, dessins, gravures noires, coloriées et rehaussées à deux et trois teintes.	2,012 fr. »
	9,162 fr. »

TIRAGE AU SORT — LISTE OFFICIELLE.

LES LOTS SERONT DÉLIVRÉS, CONTRE LA REMISE DES ACTIONS, AUX BUREAUX DE LA SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS, A BRUXELLES

TABLEAUX, GRAVURES, OUVRAGES ILLUSTRÉS ÉCHUS AUX ACTIONS SUIVANTES :

1 Mme la comtesse Duval de Beaulieu. — Portrait de la reine, plâtre bronzé.
2 MM. le comte Pangaert d'Odorp. — Chasse au sanglier d'après Rubens.
3 Frison à Bruxelles. — La chasse au sanglier, d'après Rubens.
4 Drugman. — La chasse au sanglier d'après Rubens.
5 Le baron de Wall. — Album relié de 60 pl.
6 De Brabandere. — Les soirées de Saint-Pétersbourg, par J. Demaistre, 2 vol.
7 Le comte de Villers. — Album de 40 pl. relié.
8 De Maelcamp à Soignies. — La chasse au sanglier.
9 De Langhe, à Bruxelles. — Les enfants surpris par l'orage.
10 Didier Holenfelhz. — Chasse au sanglier, par Lauters.
11 Sa Majesté. — Portrait de la reine, plâtre bronzé.
12 — Avant la tempête, par Duval le Camus.
13 — Masque de Napoléon par Calamatta.
14 — Chasse au sanglier, par Rubens.
15 — Un hiver, paysage peint à l'huile, par Kruseman.
16 — Album de 40 pl. relié.
17 — Chasse au sanglier, par Lauters.
18 — Album de 50 pl. relié.
19 — Album de 30 pl. relié.
20 — Chasse au sanglier, par Rubens.
21 — Mélanges littéraires par de Bonald, 1 vol.
22 — Portrait du roi, plâtre bronzé.
23 — Goethals, 4 vol. in-8°.
24 — Chasse au sanglier, par Rubens.
25 — Chasse au sanglier, par Rubens.
26 — Chasse aus anglier, par Rubens.
27 — Le taureau, plâtre par Mène.
28 — Chasse au sanglier, par Rubens.
29 — Delaplace, leçons de littérature, 1 vol. in-8°.
30 — Démonstration philosophique, par de Bonald, 1 vol.
31 — Les délices de la Belgique, par Ad. Wauters, 1 v. avec 120 pl.
32 — Portrait du roi, plâtre bronzé.
33 — Chasse au sanglier, par Lauters et Madou.
34 — Album de 30 pl. relié.
35 — Histoire de J. C., 1 v. avec 40 pl.
36 — Chasse au sanglier.
37 — Portrait du roi, plâtre bronzé.
38 — Chasse au sanglier.
39 — La chasse, rehaussée à deux teintes.
40 MM. Album de 40 pl. relié.
41 — Le bal improvisé, par Madou, grande pl.
42 — Chasse, pl. rehaussé.
43 — Le retour du pêcheur, par Eeckhout.
44 — Le premier amour, par Duval le Camus.
45 — La vie des Saints, 1 vol. in-8°. relié.
46 — Chasse, pl. in-f° rehaussée.
47 — Album de 50 pl. relié.
48 — Portrait du roi, plâtre bronzé.
49 — Portrait de la reine, plâtre bronzé.
50 — Album de 30 pl. relié.
51 — Chasse au sanglier, Rubens.
52 — Godmard en prison, d'après Giernaert.
33 — Chasse, par Lauters et Madou.
54 — Joseph de Maistre, Examen de la philosophie 2 vol. in-8°.
55 — OEuvres complètes de Lamartine, 1 vol. in-8° à deux colonnes.
56 — La pétition, par Grenier ; gravure à la manière noire.
57 — Dictionnaire infernal, par Colin de Plancy, 1 vol. in-8°.
58 — Portrait de la reine, plâtre bronzé.
59 — Chasse au sanglier, par Madou et Lauters.
60 — Chasse au sanglier, Rubens.
61 Le Chanoine Donnet. — Chasse au sanglier, par Rubens.
62 Le baron Louis de Voelmont. — Vade Mecum du peintre, par Devigne, 200 pl. in-4°.
63 Van den Berghe. — Chasse par Madou et Lauters.
64 De Freins. — La déclaration.
65 Mme De Bellaert. — Album de 40 pl. relié.
66 MM. Froment, libr. en ville. — Album relié de 60 pl.
67 J. Lotz. — Les pyramides, gravure à la manière noire, par E. Laine.
68 Vermeulen. — Chasse au sanglier par Rubens.
69 Van Ockeroudt, à Bruges. — Du pape et de l'Eglise, par J. De Maistre, 2 vol.
70 Bayaval Holvaert. — Retour du pêcheur par Eyckhout.
71 Le chevalier Vanderlinden. — Chasse au sanglier par Rubens.
72 De Breyne Breynaert, à Dixmude. — Les délices de la Belgique, 120 pl.
73 J. Claerhoudt, notaire à Bruges. — La chasse, pl. in-f°. rehaussée.
74 Gilliodt, prêtre. — Chasse Sainte-Ursule.
75 Le baron Ch. Pecsteen. — La chasse Sainte-Ursule.
76 MM. A. D'Autricourt. — Album relié de 30 pl.
77 Reylandt Van Haemen. — Dictionnaire historique, 1 vol. in-8°.
78 Le chevalier Ch. Devaux. — Album de 50 pl., relié.
79 Goupy de Beauvolers. — Chasse au sanglier, Rubens.
80 D'Hannins de Moerkerke. — Chasse au sanglier, Rubens.
81 Ch. Van Stnukiste, chirurgien. — Histoire de la vie de J. C. relié, 40 pl.
82 Ch. de Wolf Authierens. — Retour du pêcheur, Eeckhout.
83 J. Van de Wall, avocat. — Retour du pêcheur, Eeckhout.
84 De Ritter. — Chasse au sanglier, Rubens.
85 De Crombrugge. — Le retour, par Eeckhout.
86 Rudd, directeur de travaux. — Chasse, Madou et Lauters.
87 L. Krafft, Bruxelles. — Du pape et de l'Église, J. De Maistre.
88 Ch. Denet, avocat, Bruges. — L'interprète, pl. à la manière noire.
89 Couckelaere, à Bruges. — La chasse, pl. in-f°. rehaussée.
90 Le vicomte Ed. de Nieulandt. — OEuvres complètes de Lamartine, in-8° à 2 col.
91 Prignot, receveur de l'enregistrement. — La colonne Vendôme, album relié.
92 Van Caille, notaire, à Bruges. — Portrait du roi en plâtre bronzé.
93 — Chasse au sanglier, Rubens.
94 — Chasse au sanglier, Rubens.
95 — Portrait de la reine, plâtre.
96 — Retour du pêcheur, Eeckhout.
97 Bruggeman, conservateur des hypothèques, à Bruges. — La reine, plâtre bronzé.
98 — La prière, Duval le Camus.
99 — Album de 50 pl., relié.
100 — Le retour, Eeckhout.
101 Le Ministre de l'Intérieur, à Bruxelles. — Tiel Ulenspiegel, 1 vol. relié.
102 — Histoire de la Vierge, relié.
103 — Masque de Napoléon, gravure au burin.
104 — La reine, plâtre bronzé.
105 — Le pêcheur, paysage à l'huile, par Bovie.
106 — Chasse au sanglier, Rubens.
107 — La reine, plâtre bronzé.
108 — Wieseman, 1 vol. in-8°.
109 — Album, 40 pl. relié.
110 — Soirées de Saint-Pétersbourg, de Maistre.
111 — La panthère, plâtre par Mène.
112 - Album de 30 pl., relié.
113 MM. Le baron F. de Serret, à Bruges. — Album de 30 pl., relié.
114 Le comte de Bocarmé. — Chasse au sanglier, Rubens.
115 J. De Crombrugghe. — Démonstration philosophique, par De Bonald.
116 Desmet-Savage. — Pensées sur divers sujets, De Bonald.
117 Henri Coppé. — Le retour du pêcheur, Eeckhout.
118 A. Borre-Denys. — Chasse au sanglier.
119 Henri Claerhoudt, notaire. — Le roi, plâtre bronzé.
120 Le baron Guido Van Zuylen. — Chasse, Madou et Lauters.
121 Ch. Roppaert Le Gillon. — Le retour du pêcheur, Eyckhout.
122 Le baron Van Mooreghem. — Chasse au sanglier, Rubens.
123 Louis Van Nieuwenhuysen, à Bruges. — Le retour, par Eeckhout.
124 Joseph De Clerckx. — Album relié de 60 pl.
125 J. Hatze, notaire, à Zedelghem. — Considérations sur la France, 1 vol. de Maistre.
126 A. Van Caloen de Croeser. — Un chien courant, plâtre par Mène.
127 J. Van Sieleghem, notaire. — Théorie du pouvoir, de Bonald.
128 Ch. Van Caloen de Potter. — Portrait du roi, plâtre bronzé.
129 — Album relié de 60 pl.
130 Verhulst. — Paul Chopart, relié.
131 Le comte Goetals Pecteen. — Buste du roi, platre bronzé.
132 Jacqué, notaire. — Napoléon, gravure au burin, par Calamatta.
133 Le baron de Pélichy. — Paul Choppart, relié.
134 P. De Melgar. — Chasse au sanglier, Rubens.
135 *** — Chasse au sanglier, Rubens.
136 Ch. Van Steenkiste. — Le retour du pêcheur, Eeckhout.
137 Le chevalier B. Roels. — Maximilien Ier, 1 vol. relié.
138 L. Bidardt. — Le retour, Eeckhout.
139 Madame Deschieter Lophem de Blauwe. — Après le naufrage, Duval le Camus.
140 MM. Van den Bogaerde. — Chasse au sanglier.
141 Le prince de Croy, au Rœulx. — Le retour du pêcheur, Eeckhout.
142 Tercelin Sigaert, à Mons. — Le retour du pêcheur.
143 Sigart Capouillet. — Examen de la philosophie de Bacon, de Maistre, 2 vol.
144 MM. Defontaine. — Chasse au sanglier.
145 Le baron De Rasse. — Le retour.
146 Dejardin. — Album de 50 pl., relié.
147 Junbluth. — La revue, estampe à la manière noire, par Eugène Lami.
148 Hennekinne. — La chasse Sainte-Ursule, 1 vol. in-4°.
149 Siraut. — L'enseignement élémentaire, 1 vol.
150 Pletain. — La chasse, Rubens.
151 Van Ysendyck, directeur de l'Académie. — Chasse Sainte-Ursule.
152 Capouillet. — Le retour.
153 Mlle Tercelin. — Mes prisons, 1 v. relié.
154 MM. Castiaux. — Album de 30 pl. relié.
155 *** — Examen de la philosophie de Bacon, 2 vol.
156 *** — Le retour.
157 Nuyts, à Anvers. — Du Pape et l'Église, 1 vol., de Maistre.
158 Kennis. — Bretons en pèlerinage.
159 Le baron Dubois. — Tiel-Ulenspiegel, 1 vol. relié.
160 Ch. Moretus. — La chasse.
161 De Vinck. — Chasse.
162 Borie. — La châsse de Sainte-Ursule.
163 Jacobs. — Buste de la reine, plâtre bronzé.
164 Guelhand-Moretus. — La chasse.
165 Le Grelle d'Hanis. — Le retour.
166 La Société Philotaxe. — Buste de la reine, plâtre bronzé.
167 Weef. — Bataille de Charleroi, par Horace Vernet.
168 Cogels. — Essai sur la littérature anglaise, Chateaubriand, 2 vol.
169 Mme Luther, à Bruxelles. — Considérations sur la France, de Maistre.
170 MM. Thoré, à Paris. — Portrait de la reine, plâtre bronzé.
171 Delaunay, rédacteur du Journal des Artistes. — Chasse au sanglier.
172 Ch. Desolme, à Paris. — Dictionnaire infernal, 1 vol. in-8°.
173 Buscher, consul, à Anvers. — Album, de 40 pl. relié.
174 Le baron Van Havre Cornelissen. — La France en 120 tabl., par Bory de Saint-Vincent.
175 *** — Chasse au sanglier, Rubens.
176 Ch. Lemmé, négociant. — Le jour de barbe, pl.
177 *** — Chasse au sanglier.
178 Dyckmans, artiste peintre. — Album de 50 pl. relié.
179 Mme La Douairière de Kniff Van Havre. — La chasse, Madou et Lauters.

180 MM. *** — Le retour.
181 *** — Album de 40 pl. relié.
182 — De Keyser, peintre d'histoire. —Buste du roi, bronzé.
183 *** — Buste de la reine, plâtre bronzé.
184 Gustave Wappers, directeur de l'Académie.—Lamartine, OEuvres complètes.
185 *** — Album 30 pl. diverses, relié.
186 *** — Chasse au sanglier, d'après Rubens.
187 *** — Chasse au sanglier, Rubens.
188 *** — L'enseignement élémentaire, 1 vol. in-8°.
189 *** — Le retour du pêcheur par Eeckhout.
190 *** — Portrait de la reine, plâtre bronzé.
192 Le Ministre de l'Intérieur, à Bruxelles.—Le roi, pl. bronzé.
193 — Le roi, pl. bronzé.
194 — Album de 60 pl., relié.
195 — Dechamps, Ministre des Affaires Etrangères.—La chasse, grande pl., in-plano.
196 P. De Decker, membre de la Chambre. — Leçons de littérature, 1 vol. in-8°.
197 De Bien, rue Royale Extérieure. — La chasse au sanglier.
198 Navez, directeur de l'Académie de Bruxelles. — Le retour.
199 Le comte d'Hane de Steenhuyse. — La chasse, Madou et Lauters.
200 Le comte d'Andelot. — Théorie du pouvoir, par de Bonald, 2 vol.
201 Richteinberger, hôtel de Suède. — La chasse, grande pl.
202 — Chasse, grande pl.
203 Van Humbeeke, banquier. — Le retour, d'après Eeckhout.
204 — Le retour, Eeckhout.
205 Eugène Verboeckhoven. — Le roi, pl. bronzé.
206 Le baron de Fierlandt. — La chasse, Rubens.
207 Le chevalier Van Eersel. — L'interprète, estampe à la manière noire.
208 Villaert, curé de la Chapelle. — Chasse, Rubens.
209 Le baron Alphonse de Voelmont, rue Coppens. — Le masque de Napoléon, Calamatta.
210 Le comte Félix de Mérode.—Album de 60 pl. relié.
211 Le comte Henri de Mérode. — Chasse, Rubens.
212 Lammens et fils, à Mons. — Législation primitive de Bonald.
213 Lammens et fils, à Mons. — Recherches philosophiques, de Bonald.
214 — La chasse, Rubens.
215 —Mélanges littéraires, de Bonald.
216 —Mélanges littéraires, de Bonald.
217 Société des amis des Arts de Courtrai. — Masque de Napoléon, Calamatta.
218 Croquison, architecte à Courtrai. — Soirées de St.-Pétersboug, 2 vol.
219 Le chevalier de Bethune, bourgmestre.—Le roi, plâtre bronzé.
220 Desaert, ingénieur en chef. — Contentement passe richesse.
221 Goddyn, inspecteur.—Un million de faits, 1 vol. in-8°.
222 La Société pour l'encouragement des Beaux-Arts.—S'il m'entendait, par Duval le Camus.
223 Verbeke, banquier. — Le roi, plâtre bronzé.
224 Bischoff, rentier. — Album de 60 pl., relié.
225 Constantin Peel. — Chasse, Rubens.
226 — Choppart, 1 vol. relié.
227 — Album de 60 pl. relié.
228 — La chasse, Rubens.
229 Cugnierre, directeur de l'Athenée de Gand.—Chasse, Rubens.
230 De Souter, avocat, à Gand. — Le retour, Eeckhout.
231 La société la Concorde. — Le retour, Eeckhout.
232 D'Hane De Potter (le comte). — L'enseignement élémentaire, 1 vol. in-8°.
233 De Maetschappy Kunstgenootschappy. — Album de 60 pl. r.
234 Stevens, propriétaire. — Album de 50 pl. relié.
235 Chanoine de Decker. — chasse, Rubens.
236 Chevalier Soenens.— Pensées sur divers sujets, de Bonald.
237 A. E. Gheldorf, juge au tribunal civil de Gand. — Chasse au sanglier.
238 De Block, professeur à l'Université, à Gand. — Chasse au sanglier.
239 MM. Le vicomte Ch. de Nieulant. — Chasse au sanglier.
240 Lippens, propriétaire. — Soirées de Saint-Pétersbourg, 2 vol. in-8°.
241 Jean Debhaudt, propriétaire, à Heusden. — Théorie du pouvoir, de Bonald.
242 Martens-Pelckmans, banquier.— Le retour, pl in-plano.
243 Fraikin, statuaire à Bruxelles.— Soirées de Saint-Pétersbourg, 2 vol. in-8°.
244 Guittet — La Chasse au sanglier.
245 Adolphe Siret. — Le retour, Eeckhout.
246 Hendrickx, artiste dessinateur. — Le retour, Eeckhout.
247 Dumortier, représentant. — Bibliothèque amusante, 1 vol. in-12.
248 — La chasse.
249 Le Brun Devigne, à Gand.—Dictionnaire d'éducation, 1 fort. v. in-12.
250 — Album de 50 pl. relié.
251 — Godemard en prison, gravure in-plano.
252 Willems, peintre, à Bruxelles. — Le retour, gravure in-plano.
253 Henri Temmerman, à Bruxelles. —Le retour, gravure in-plano.
254 — Un million de faits, 1 vol. in-8°.
255 — La vache et son veau, groupe en plâtre, de Mène.
256 — La chasse, Rubens.
257 Le baron de Plumkette, à Liége. — Pensées sur divers sujets.
258 Mme la comtesse d'Assembourg. — Le printemps, tableau à l'huile par Kruseman.
259 Le comte de Borghrave. — Cheval, plâtre par Mène.
260 Delrée, avocat. — Recherches philosophiques, 1 vol.
261 Forgeur, avocat. — Album de 60 pl., relié.
262 Cuveillier, curé à Ampsin. — Chasse au sanglier.
263 Hennequin, avocat à Liége.—Recherches philosophiques, 1 v.
264 Mlle Resing. — Chasse, Rubens.
265 MM. Grangagnage. — La chasse, Rubens.
266 —Examen de philosophie, par de Maistre, 2 vol. in-8°.
267 — La chasse, Rubens.
268 — Essai de littérature, 1 fort v. in-8°.
269 Mme Grandmond Donders. — Le retour, Eeckhout.
270 — Le retour, Eeckhout.
271 — Recherches philosophiques, 1 vol.
272 — Le retour, Eeckhout.
273 — Recherches philosophiques, 1 vol.
274 — La chasse, Rubens.
275 — Le retour, Eeckhout.
276 MM. Duprez, à Louvain.—Chasse, Rubens.
277 Evraerts. — Le retour, Eeckhout.
278 Le Maître. — Le Paradis perdu, de Chateaubriand, 2 vol. in 12.
279 Dupont. — L'enseignement élémentaire, 1 fort vol. in-8°.
280 Martini.— Le roi, plâtre bronzé.
281 Roffian Dujardin, à Namur. — Le roi, plâtre bronzé.
282 — Considérations sur la France, 1 vol. par de Maistre.
283 — La chasse, Rubens.
284 — Mes prisons, par Silvio Pellico, relié.
285 Van Suynderen, boulevard Botanique, à Bruxelles. — Chasse, Rubens.
286 — Paul Choppart, 1 vol. in-12, relié.
287 — Le retour, Eeckhout.
288 Le comte de Voelmont. — La reine, plâtre bronzé.
289 Le Roux, frères, à Namur. — L'étude par Duval le Camus.
290 — La chasse, Rubens.
291 — Le roi, plâtre bronzé.
292 — Album de 30 pl. relié.
293 Elleboudt, libraire, à Ostende.— Législation primitive, de Bonald, 2 vol.
294 — Album, 30 pl., relié.
295 — La chasse, Rubens.
296 — Austerlitz, pl., à la manière noire.
297 — Masque de Napoléon, gravure au burin.
298 — Les sœurs de lait, pl. in-f°.
299 — Paradis perdu, de Chateaubriand, 2 vol. in-12.
300 — Délices de la Belgique, 1 vol. in-8°. 120 pl.
301 William, imprimeur-libraire, à Renaix.—Mélanges littéraires, 1 vol.
302 Isabey, rentier, à Bruxelles. — Physiologie du goût, 1 vol. rel.
303 Mlle De Jonghe, à Schaerbeek. — Masque de Napoléon. Calamatta.
304 MM. Crame, rentier à Chatelet (près d'Ath).— Législation primitive, 2 vol. par de Bonald.
305 Eeckhout, peintre, à Bruxelles. — Lamartine, OEuvres complètes, 1 vol. in-8°.
306 Berthot, libraire. — La chasse, Rubens.
307 — Soirées de Saint-Pétersbourg, 2 vol. in-8°.
308 Chotteau, rentier, à Bruxelles. — Retour de l'école, gravure.
309 Anthonie, notaire, à Soignies. — Album par Madou, relié.
310 — La reine, plâtre bronzé.
311 — Théorie du pouvoir, de Bonald, 2 vol.
312 — La chasse, Rubens.
313 — La chasse, Rubens.
314 — Le retour, Eeckhout.
315 Cavé, directeur des beaux-arts, à Paris. — Du Pape et de l'Église, 2 vol., par de Maistre.
316 Victor Hugo, pair de France, à Paris.—Album de 50 pl. relié.
317 — Album de 30 pl. relié.
318 Duval le Camus, père. — La chasse, Rubens.
319 Le Poittevin, artiste peintre, à Paris. — Dictionnaire d'éducation, 1 fort vol. in-8°.
320 Wapp, directeur du journal de *La Haye*.—La France, 120 tableaux, par Bory St.-Vincent.
321 Maillié, fils, libraire, à Tournay. — Masque de Napoléon. Calamatta.
322 — Chasse au sanglier.
323 — Chien en arrêt, plâtre, par Mène.
324 — Album de 60 pl. relié.
325 — Choppart, 1 vol. in-12. relié.
326 — Album de 30 pl. relié.
327 — La chasse, Rubens.
328 — Album de 50 pl. relié.
329 — La chasse, Rubens.
330 — La chasse, Rubens.
331 — Le retour, Eeckhout.
332 — La chasse, Rubens.
333 Peeters, conservateur des hypothèques, à Bruxelles. — La chasse, Rubens.
334 Thomas, chez M. Peeters. — Le retour, Eeckhout.
335 Le général Chapelié, à l'école militaire. — Les métamorphoses du jour, par Grandville.
336 Le président Van Meenen, à Bruxelles. — Chasse au sanglier.
337 Wauthier. — Album de 50 pl. relié.
338 Crampagna, avocat.—Le Paradis perdu de Chateaubriand, 2 v. in-12.
339 Le baron Van Zuylen Van Nyvelt. — La chasse, Rubens.
340 Le comte Mercy d'Argenteau. — Album de 30 pl. relié.
341 Hart, graveur en médailles.—Retour de la ville, pl.
342 — Chasse, Rubens.
343 De Neufforge. — Dictionnaire d'éducation, 1 fort vol.
344 Bosquet, conseiller. — Chasse.
345 Mme la baronne d'Anethan. — Keepsake, relié et doré sur tranche.
346 Conway, intendant de la liste civile. — Chasse, Rubens.
347 Mme la douairière Vandenwilde. — Chasse, Rubens.
348 Wery. — Chasse, Rubens.
349 MM. De Browère Van Steelandt. —Législation primitive, 2 vol.
350 —Démonstration philosophique, 1 vol.
351 Le chevalier Hamilton Seymour. — Théorie du pouvoir, 2 vol.
352 — Démonstration philosophique, 1 vol.
353 — Le retour, Eeckhout.
354 — Le retour, Eeckhout.
355 Decock. — Considérations sur la France, 1 vol.
356 Stuyck, notaire. — Examen de philosophie, 2 vol.
357 Baugniet. — Chasse au sanglier.
358 Le baron de Mooreghem. — Chasse au sanglier.
359 Le baron de Romberg. — Législation primitive, 2 vol. in-8°.
360 Le comte de Villers. — Album de 40 pl. relié.
361 Le comte de Beughem. — Chasse au sanglier.
362 Le baron de Stassart. — Chasse au sanglier.
363 Le notaire Heetweld. — Prière à N.-D. de bon secours, pl.
364 Verhaegen, rue du pont Neuf.— Le retour, pl.
365 William Brown, à Bruxelles. — Chasse, pl.
366 Claessens Morris, rue de Laeken. — Album de 50 pl. relié.
367 MM. Le colonel Biret, à Bruxelles. —Considérations sur la France, 1 vol.
368 Le colonel Rusette. — Démonstration philosophique, 1 vol.
369 Gallait, peintre d'histoire. — Cabinet de lecture, 1 vol.
370 Lamquet, à Bruxelles.—Chasse, planche.
371 Le comte de Meulenaere, à Bruxelles. — Album de 50 pl. relié.
372 Guillaume Geefs. — Musée religieux, 1 vol. in-8°. relié.
373 Andries. — La brebis et son petit, plâtre par Mène.
374 Payen Allard.— Chasse, Rubens.
375 — Chasse, Rubens.
376 Mme la comtesse de Robiano. — Le retour, Eeckhout.
377 Godecharles, — Le petit élève, planche.
378 MM. Le chevalier Dubus de Ghysignies.—Wieseman, 1 vol. in-8°.
379 Le comte d'Arschot, à Bruxelles. — Chasse au sanglier, pl.
380 Graffland, à La Haye. — Album de 50 pl.
381 Hauwaert, rue des Tanneurs, à Bruxelles. — Chasse, Rubens.
382 T'Sas, montagne de la Cour. — Chasse, Rubens.
383 Schouters, rue du Marché.—Un million des faits. 1 vol. in-8°.
384 Le docteur Jacquelard. — Du pape et de l'église, 2 vol.
385 Hauregard. — Mélanges littéraires, 1 vol.
386 De Mevius. — Album de 50 pl. relié.
387 — Album, 60 pl. relié.
388 Van Hoogthem. — La revue, estampe.
389 Mme Libotton. — Chasse, pl.
390 MM. Lacroix. — Le retour, pl.
391 — Chasse, pl.
392 Orlof. — Les pyramides, estampe à la manière noire.
393 F. Kingaerts de Gheluvels, à Ypres.—Album de 30 pl. relié.
394 Mazeman, à Ypres. — Chasse, pl.
395 Lambin, notaire. — Chasse, pl.
396 Malou, sénateur. — La pétition, estampe.
397 Mlle Julie Vanderstichele.—Vade Mecum, 2 vol. in-4°. avec 200 pl.
398 Alf. de Vinnezule, à la Hooghe. — Chasse.
399 De Bruck, peintre, à Ypres. — Portrait de la reine, plâtre bronzé.
400 — Portrait de la reine, plâtre bronzé.
401 Le colonel Winsinger, à l'athénée de Liége. — Chasse, pl.
402 Le comte Hippolyte Vilain XIIII, à Turin. — Le retour, pl.
403 — Le roi, plâtre bronzé.
404 — Masque de Napoléon.
405 Vandermersch Vandaele, à Ypres. — Le cerf, plâtre par Mène.
406 Le comte d'Enetières d'Hust. — Un chien, platre, Mène.
407 Théodore de Gheus. — Du pape et de l'église, 2 vol. in-8°.
408 Chasse, grande pl.
409 — Le retour, grande pl.
410 — Chasse, grande pl.
411 — Le roi, platre bronzé.
412 — Chasse, grande pl.
413 Mme Luther, à Bay, (France). — Le retour, grande pl.
414 MM. Hunin, artiste peintre, à Malines. — Le retour, grande pl.
415 Vervloet, peintre, à Malines. — Les soirées de Saint-Pétersbourg, 2 vol. in-8°.
416 Wauters. — Album de 60 pl., relié.
417 Giernaert, artiste à Gand. — La reine, platre bronzé.
418 — Chasse, grande pl.
419 —Dictionnaire d'éducation, 1 fort vol. in-8°.
420 — Leçons françaises de littérature, 1 vol. in-8°.
421 — Chasse, grande pl.
422 — Le Paradis perdu, 2 vol. in-12.
423 — Chasse, Rubens.
424 — Considérations sur la France, 1 vol. in-8°.
425 Le comte d'Houdetot, pair de France, à Paris.—Chasse, Rubens.
426 Le vicomte Fritz de Cussy, à Paris. — Chasse, Rubens.
427 Mme la marquise de Nettancourt, à Bayeux.— Les sœurs de lait, planche.
428 MM. Alfred de Martonne, à Paris. —Chasse, pl. in-plano.
429 Oppelt, chancelier de légation, à La Haye. — Traité d'architecture, in-4°, avec planches.
430 —Nouveaux élements d'Hygiène, 1 vol. in-8°.
431 Mme la comtesse Vanderburk, à Bruxelles.—Le renseignement, estampe à la manière noire.
432 Mme Kampf, à Bruxelles. — Chasse, grande pl.
433 MM. Veigel, à Leipzig.—Chasse, grande pl.
434 Le comte Cornet de Waes Hurt, Bruxelles. — Le retour, grande planche.
435 — Essai sur la littérature anglaise, par Chateaubriand, 2 v. in-12.
436 Vandermeulen, à Bruxelles. — Chasse, grande pl.
437 Chapuis.—Examen de la philosophie de Bacon, 2 vol. in-8°.
438 De Rouwere. — Chasse, gr. pl.
439 Ad. Simonis. — Démonstration philosophique, 1 vol. in-8°.
440 Hyppolyte Mali. — Le retour, grande pl.
441 de Silly. —Le retour, grande pl.
442 — Chasse, grande pl.
443 Leroy.—Album de 30 pl., relié.
444 Mathieu.—Dictionnaire infernal, 1 v. in-8°. par Collin de Plancy.
445 Petit Jean.—Le retour, gr. pl.
446 Desfossés, architecte. — Le sommeil de la grand'maman, pl.
447 Heris, rue Royale. — Chasse, grande pl. rehaussée.
448 Delew Desmaréc. — Chasse.
449 Le comte Adrien Delannoy. — Contentement passe richesse, pl.
450 Kuhnen. — Chasse, grande pl.
451 Théodore Mali. — Album de Madou, doré sur tranche.
452 Ranvet. — Législation primitive, 2 vol. in-8°.
453 Le baron de Peuthy. — Considérations sur la France. 1 vol. in-8°.
454 Les Pères Redemptoristes. — Mélanges littéraires, 1 v. in-8°.
455 Van Hallewick.—Chasse, grande planche.
456 Le marquis de Rodes. — Chasse, grande pl.
457 Le marquis de Trasegnies. — Examen de philosophie, 2 vol.
458 Mertens.—Le retour, grande pl.
459 Evenpoel, notaire. — Le retour, grande pl.
460 — Théorie du pouvoir, 2 v. in-8°.
461 Mme la comtesse de Villegas, St-Pierre.—Chasse, grande pl.
462 MM. Hennessy.—Chasse, grande planche.
463 Adam. — Chasse, grande pl.
464 Previnaire.— Album de 50 pl. r.
465 Delvaux de Saives.—Le roi, platre bronzé.
466 Le prince de Chimai. — Recherches philosophiques, 1 vol.
467 Soudain de Niewderwerth. — Chasse au sanglier, Rubens.
468 L'abbé Soulacroix. — Chasse au sanglier, Rubens.
469 Nyssens, avocat. — Aventures de Tiel Ulenspiegel, 1 vol. relié.
470 Braemt. — Chasse, grande pl.
471 Lambrichs.— Les prisons, 1 vol. in-18°, relié.
472 Madame la comtesse de Robiano-Beauffort.—Chasse, grande pl.
473 T'Saggeny, artiste peintre. — Le bal improvisé, Madou pl.
474 Spruyt. — Chasse, grande pl.
475 Van Parys. — Essai sur la littérature anglaise, 2 vol. in-12.
476 Combaz, négociant. — Histoire de Tournai, 2 vol. in-8°.
477 Vanderlinden, avocat. —Le retour, grande pl.
478 Van Eyck, peintre d'histoire. — Pensées sur divers sujets, 1 v.
479 Le baron de Warendorff. — Le roi, plâtre bronzé.
480 —Pensées sur divers sujets, 1 v.
481 Le baron de Pellaert. — Masque de Napoléon. Calamatta.
482 Vanderbelen. — Masque de Napoléon. Calamatta.
483 Le baron de la Perouse. — Chasse, grande pl.
484 André Van Hasselt. — Chasse, grande pl.
485 — Chasse, grande pl.
486 Turquet.—Album de 30 pl. relié.
487 Lauters.— Chasse, grande pl.
488 Madou. — Législation primitive, 2 vol. in-8°.
489 Peeters. — Chasse, grande pl.
490 Mackintoch.—Chasse, grande pl.
491 Le comte Duchâtel. — La reine, platre bronzé.
492 Le colonel Hallart. — Je lui plairai, pl.
493 De Paw, architecte, à Termonde. — Masque de Napoléon. Calamatta.
494 Beeckman, architecte. — Théorie du pouvoir, 2 vol. in-8°.
495 Dierickx, notaire à Turnhout.— Album de 60 pl. relié.
496 Monseigneur le duc d'Aremberg, à Bruxelles. — Chasse, pl.
497 Le comte de Villegas St.-Pierre. — La distraction, pl.
498 Keymolen. — La reine, platre bronzé.

499 MM. Van Beecelaer. — Chasse, gr. planche.
500 Verhassel, libraire. — Chasse, grande pl.
501 — Le renseignement, estampe à la manière noire.
502 Le président Delecourt. — Chasse, grande pl.
503 Schapkens, artiste peintre. — Album de 60 pl. relié.
504 Guhiot, ingénieur. — Chasse grande pl.
505 MM. Engène Riche, à Ath. — Chasse, grande pl.
506 Godin, à Huy. — Le retour, grande pl.
507 Smedt, à Bruxelles. — Caractères de la Bruyère, 1 vol. in-8°.
508 Debets, négociant, à Anvers. — Album de 60 pl. relié.
509 Lacroix, à Coukelberg. — Album de 30 pl. relié.
510 Simonis, statuaire, à Yette. — Chasse, grande pl.
511 MM. Feschotte, à Amsterdam. — Chasse, grande planche, d'après Rubens.
512 Van Caulaert Stienon, Bruxelles. La chasse, grande pl.
513 Mlle la baronne de Viron. — Le retour, grande pl.
514 MM. Decq, libraire. — Le retour, grande pl.
515 Staumont, notaire, à Thuin. — Chasse, grande plauche, d'après Rubens.
516 MM. Abel Waroqué, à Bruxelles. Dévotion au reliquaire, pl.
517 — Wieseman, 1 vol. in-8°.
518 — Choppart, 1 vol. in-12 relié.
519 — Recherches historiques sur les Elzeviers, 1 vol.
520 — Wieseman, 1 vol.
521 Le vicomte Alain Duparc, Ypres. Chasse, grande planche, d'après Rubens.
522 J. De [illegible] — Le moulin, paysage à l'huile, par Reding.
523 MM. Léon Loyseau, Bruxelles. — Histoire du pape Innocent III.
524 Delvaux, rue de la Montagne. — Dictionnaire infernal, 1 vol. in-8°.
525 Francia, artiste peintre. — Un million de faits, 1 v. in-8°.
526 Jones, artiste peintre. — Bivac d'Austerlitz, estampe à la manière noire.
527 Capellemans. — Scènes de la vie des peintres, deux pl., Madou.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE HUITIÈME VOLUME.

